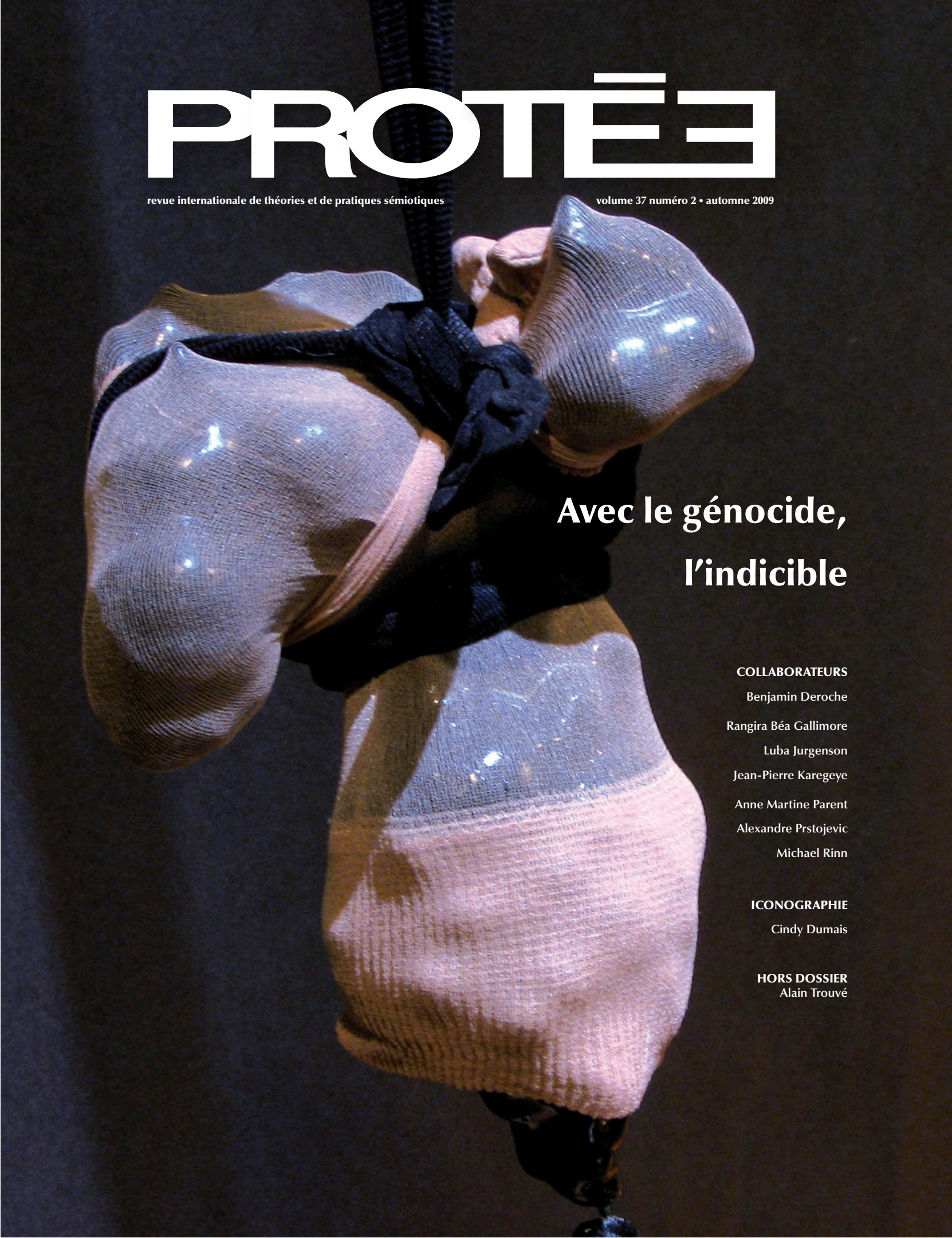
PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 37 numéro 2 • automne 2009



Avec le génocide, l'indicible

COLLABORATEURS

Benjamin Deroche

Rangira Béa Gallimore

Luba Jurgenson

Jean-Pierre Karegeye

Anne Martine Parent

Alexandre Prstojevic

Michael Rinn

ICONOGRAPHIE

Cindy Dumais

HORS DOSSIER

Alain Trouvé

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Conseillère à la sélection d'artistes : Nathalie Villeneuve.
Secrétaire : Christiane Perron.

Responsable du présent dossier : Michael Rinn.
Page couverture : Cindy Dumais, *NOIRS & PEAU* / première ph(r)ase, 2009, médiums mixtes.

Comité de rédaction :
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :
Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture * :
Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Anne Martine PARENT, Université du Québec à Chicoutimi
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012. Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4399. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal. Canada

Envoi de Poste-publications – Enregistrement nº 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2009

ISSN-0300-3523

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

PROTÉE

volume 37, numéro 2 • automne 2009

AVEC LE GÉNOCIDE, L'INDICIBLE

Présentation / Michael Rinn 5

L'INDICIBLE : outil d'analyse ou objet esthétique ? / *Luba Jurgenson* 9

RWANDA. Littérature post-génocide, écritures itinérantes :
témoignage ou engagement ? / *Jean-Pierre Karegeye* 21

L'INDICIBLE ET LA FICTION CONFIGURATRICE / *Alexandre Prstojevic* 33

LA REPRÉSENTATION PICTURALE POUR DIRE L'INDICIBLE
dans *Génocidé* de Révérien Rurangwa / *Rangira Béa Gallimore* 45

CINDY DUMAIS. *NOIRS & PEAU* / première ph(r)ase 57
Une œuvre antipersonnelle. Une présentation de *Jean-François Caron* 59

TRANSMETTRE MALGRÉ TOUT.
Ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo / *Anne Martine Parent* 67

L'HUMOUR PATHÉTIQUE DE ROMAIN GARY.
Sémio-pragmatique des figures de la véhémence / *Michael Rinn* 79

DOCUMENT
L'ART DE L'IRREPRÉSENTABLE. Au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998)
de Michael Kenna / *Benjamin Deroche et Michael Rinn* 91

HORS DOSSIER
DEGRÉS DE CONNAISSANCE LITTÉRAIRE / *Alain Trouvé* 99

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 108 NOTICES BIOGRAPHIQUES 110

AVEC LE GÉNOCIDE, L'INDICIBLE

MICHAEL RINN

ÉTUDIER les signes de la vie sociale *avec* le génocide soulève des interrogations quant aux conditions de réalisation des politiques d'extermination menées au cours de l'Histoire du XXe siècle, aux formes de représentation d'un monde désenchanté et aux possibilités d'une humanisation progressive de l'homme. Les recherches en lettres et sciences sociales ont établi une tradition critique destinée à fournir des modèles interprétatifs historiographiques (Wieviorka, 1995 ; Ricoeur, 2000 ; Friedlander, 1997 et 2007), philosophiques (Todorov, 1991 ; Brossat, 1996 ; Molinié, 2005), littéraires (Bayard, 2006 ; Dobbels et Moncond'huy, 2006), psychologiques (Améry, 1994 ; Waintrater, 2003), sans toutefois parvenir à des réponses concluantes. Comme si la pensée de l'anéantissement de l'homme par l'homme était de l'ordre de l'indicible. Ce doute du verbe, engageant les fondements moraux, esthétiques et politiques de nos sociétés (Greenberg, 2000 ; Nancy, 2001 ; Dornier et Dulong, 2005), est articulé dans les témoignages écrits et oraux. Les difficultés de représenter et de comprendre ce qui s'est passé dans ce « là-bas » permettent d'expliquer l'intérêt que les récits du génocide suscitent auprès du public (Mesnard, 2007 ; Dayan Rosenman, 2007 ; Rinn, 2007). Cependant, l'indicible occupe une place à part dans les recherches littéraires, en raison même de son statut éthique, sémiologique et poétique complexe (Rinn, 1998 ; Jurgenson, 2003).

Dans ce dossier consacré aux modélisations actuelles de l'indicible, ce dernier relève de procédures de médiation sémiotique du monde qui atteignent une catégorisation maximale par le langage verbal. Le monde en soi et pour soi est indicible, alors que le monde appréhendé, symbolisé, nommé est dicible. Or, si l'art verbal porte toujours plus loin les frontières du monde habitable, force est de constater que, depuis Auschwitz, il faut conceptualiser un langage d'un nouvel ordre – un non-langage – qui conduit à la production d'un monde inhabitable, fossilisé, indicible. Ce monde-là traduit la finalité d'essence utopique du génocide. On reconnaît ainsi une impossibilité sémiotique à dire le crime d'Auschwitz, qui se perpétue depuis dans d'autres génocides, dont celui de l'extermination des Tutsi au Rwanda en 1994 (Semujanga, 2000 et 2008 ; Gallimore et Kalisa, 2005).

La problématique de ce dossier pose deux enjeux majeurs : comment critiquer la culture et sa négation avant et après les génocides ? Comment penser la culture d'aujourd'hui *avec* les génocides ? Ces interrogations articulent une double exigence.

D'une part, il est urgent de constituer une éthique du sens donné à la lecture des discours sociaux, littéraires, artistiques d'avant et d'après les génocides. Les règles régissant la vie sociale avant le génocide ont été abrogées par l'avènement de l'extrême. Or, vouloir les restaurer après l'anéantissement en proférant l'impératif catégorique du « Plus jamais ça » favorise davantage la mise entre parenthèses du génocide dans

un cadre mythique qui revient, *in fine*, à l'actualisation de la pensée totalitaire d'avant. À travers les prismes du génocide défini comme un accident de l'Histoire, nous reconnaissons les deux temps de l'avant- et de l'après-culture d'une « posthumanité » à venir (Rastier, 2005 : 137-191 et 2008). Ce dossier répond à l'urgence d'une modélisation éthique de la lisibilité des récits du génocide, contribuant ainsi à l'herméneutique des pratiques culturelles contemporaines.

D'autre part, il faut essayer de penser la vie sociale *avec* le génocide. Certes, on peut appréhender Auschwitz comme un lieu commun du monde occidental, lui servant de purgatoire des sentiments de culpabilité collective envers le passé. Or, dans ce dossier, cette « pensée *avec* » relève de l'épistémologie, de la production et de la réception des récits du génocide, interrogeant les procédures de constitution du sens, les conditions de légitimation de la lisibilité, les modalités interprétatives pertinentes (Rinn, 2006). D'essence dialogique, cette « pensée *avec* » cherche à dépasser les limites de la *Weltbild* de l'après-génocide. Comment donc comprendre Imre Kertész, prix Nobel de la littérature et survivant d'Auschwitz : « comment on devient ce qu'on n'est pas » (1999 : 90) ?

L'enjeu de la réflexion sur l'indicible proposée dans ce dossier est fondamental : si l'on considère que l'art verbal consiste à articuler le monde des corps avec celui des idées, le langage des génocidaires cherche à briser cette unité constitutive du monde humanisé (Rinn, 2008). Nous proposons de définir l'indicible dans les textes du génocide comme une stratégie discursive du *comme si* qui régit une procédure rhétorique de gestion d'une crise de communication entre un énonciateur-témoin et un énonciataire-lecteur. Cette procédure se déploie en trois temps :

1. *Procédure d'évitement*
   L'indicible est déclenché par des opérations de reconnaissance d'indices discursifs macrostructuraux. Ces indices sont de nature intentionnelle et destinés à brouiller des parcours de lecture balisés. Ces indices peuvent être directs (instructions d'écriture et de lecture) et indirects (marqueurs de style).
2. *Procédure de négociation de sens*
   Englobant une dimension esthétique, émotionnelle et cognitive, l'indicible s'articule principalement à travers les figures discursives de la véhémence, comme l'antiphrase, l'ironie ou le sarcasme. L'analyse de la fonctionnalité de ces figures porte sur la force illocutoire investie par l'énonciateur, sur l'orientation discursive visée, ainsi que sur les effets perlocutoires ressentis par le récepteur.
3. *Procédure d'effabilité*
   L'indicible ouvre un espace de communication dans lequel l'énonciateur et l'énonciataire éprouvent leurs modalités d'interprétation sous le signe du *comme si*, afin d'effectuer des parcours d'écriture et de lecture partagés. Cet engagement réciproque reconfigure le modèle textuel comme un monde habitable. Dans le monde post-génocidaire désenchanté, l'indicible retrace ainsi les frontières d'un monde humanisé, dicible.

Dans ce dossier, Luba Jurgenson propose d'abord une étude épistémologique de la *doxa* littéraire. La notion d'indicible, héritée du romantisme, est replacée dans le contexte des recherches esthétiques de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle pour dégager la filiation par laquelle la transmission des expériences extrêmes s'inscrit dans la modernité européenne. L. Jurgenson montre comment la figure de la lacune, conçue comme un vide du dire l'expérience extrême, remonte à cette rupture. Jean-Pierre Karegeye poursuit l'approche épistémologique, interrogeant la relation entre littérature engagée et littérature du témoignage. J.-P. Karegeye soutient que la rencontre entre engagement et témoignage littéraires définit la limite de la fiction face à une

réalité extrême. La pratique d'une littérature post-génocide est ainsi appréhendée dans et à partir d'une faille, concept proche de celui de la lacune élaboré par L. Jurgenson.

Les articles d'Alexandre Prstojevic et de Rangira Béa Gallimore examinent les conditions de production de l'indicible. L'analyse de la *praxis poïétique* porte sur les stratégies narratives que les témoins choisissent pour affecter leur public potentiel. A. Prstojevic affirme que l'Histoire racontée ne devient humaine que si elle parvient à éveiller la sensibilité du récepteur. Son analyse des récits des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz montre comment la littérature de l'extrême se caractérise par l'absence d'un énonciateur omniscient, par la faillite de la chronologie et par l'effacement des structures sociales. Quant à R. B. Gallimore, elle consacre une recherche pluridisciplinaire à *Génocidé* (2006) de Révérien Rurangwa, rescapé du génocide des Tutsi. Le narrateur témoigne de l'expérience de sa propre mort à laquelle il a échappé miraculeusement. R. B. Gallimore soutient que le corps atrophié du témoin est l'élément matriciel du texte. À partir de ce faire-voir et de ce faire-lire du corps se développe un scénario initiatique qui conduit le rescapé à se réconcilier avec lui-même et à reconquérir son identité.

Quant à l'article d'Anne Martine Parent consacré à Charlotte Delbo et à celui de Michael Rinn sur Romain Gary, ils modélisent des théories de la réception de l'indicible. A. M. Parent analyse le rapport complexe et ambigu qu'instaure Delbo avec le récepteur. En montrant au lecteur qu'il ne sait rien et en doutant qu'il puisse comprendre, Delbo transmet un savoir par la négative. Le lecteur est ainsi entraîné dans une logique contradictoire vouée à l'échec. A. M. Parent soutient que c'est dans cet échec même que Delbo réussit, en transmettant au récepteur la hantise d'un savoir précaire. L'étude de M. Rinn sur l'humour chez Gary prolonge la théorisation de la réception de l'indicible. M. Rinn montre comment les figures discursives de la véhémence déclenchent un mouvement humoristique visant à dépasser les limites du contrat de communication conventionnel post-génocidaire. Il soutient que l'humour garyien cherche à mettre en suspens la production et la réception de la littérature de l'extrême, dégageant une portée pathétique qui permet de modéliser les émotions dans le discours. Ainsi, la conception d'une pensée somatique vise à dépasser la pratique génocidaire de déshumanisation indicible.

Enfin, dans la section « Document », l'article signé par Benjamin Deroche et Michael Rinn porte sur les conditions de réception et d'interprétation d'une prise de l'intérieur d'une ancienne chambre à gaz par le photographe Michael Kenna. Sur la base d'une herméneutique matérielle, les auteurs soulèvent la problématique du présent de la perception de l'œuvre d'art contre l'historicisation conventionnelle du déjà-vu et du déjà-dit.

Références bibliographiques

Améry, J. [1995] : *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud.

Bayard, P. (dir.) [2006] : *Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse* (dossier), *Europe*, n° 926-927, vol. 84.

Brossat, A. [1996] : *L'Épreuve du désastre. Le XXe siècle et les camps*, Paris, Albin Michel.

Dayan Rosenman, A. [2007] : *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris, Éd. du CNRS.

Dobbels, D. et D. Moncond'uy (dir.) [2006] : *Les Camps et la Littérature* (dossier), *La Licorne*, n° 78.

Dornier, C. et R. Dulong [2005] : *Esthétique du témoignage*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Friedlander, S. [1997] : *Nazi Germany and the Jews. The Years of Persecution 1933-1939*, vol. 1, New York, HarperCollins ;

——— [2007] : *Nazi Germany and the Jews. The Years of Extermination 1939-1945*, vol. 2, New York, HarperCollins.

Gallimore, R. B. et C. Kalisa [2005] : *Dix ans après. Réflexions sur le génocide rwandais*, Paris, L'Harmattan.

Greenberg, I. [2000] : *La Nuée et le Feu. Judaïsme, christianisme et modernité après l'Holocauste*, Paris, Cerf.

Jurgenson, L. [2003] : *L'expérience concentrationnaire est-elle dicible ?*, Paris, Éd. du Rocher.

Kertész, I. [1999] : « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente », dans C. Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 87-92.

Mesnard, P. [2007] : *Témoignage en résistance*, Paris, Stock.

Molinié, G. [2005] : *Hermès mutilé. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion.

Nancy, J.-L. [2001] : *L'Art et la Mémoire des camps*, Paris, Seuil.

Rastier, F. [2005] : *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf ;

——— [2008] : « Croc de boucher et Rose mystique. Enjeux présents du pathos sur l'extermination », dans M. Rinn (dir.), 249-273.

Ricoeur, P. [2000] : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

Rinn, M. [1998] : *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible,* Lausanne, Delachaux et Niestlé ;

——— [2006] : « Poétique de la Shoah. Non lieux et lieux communs », *La Licorne,* n° 78, 33-51 ;

——— (dir.) [2007] : *L'Extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question* (dossier), *Tangence*, n° 83 ;

——— (dir.) [2008] : *Émotions et Discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Semujanga, J. [2000] : *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes*, Paris, L'Harmattan ;

——— [2008] : *Le Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene.

Todorov, T. [1991] : *Face à l'extrême*, Paris, Seuil.

Waintrater, R. [2003] : *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot.

Wieviorka, A. [1995] : *Déportation et Génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon.

L'INDICIBLE :
OUTIL D'ANALYSE OU OBJET ESTHÉTIQUE ?

LUBA JURGENSON

FIGURER L'INFIGURABLE

Le naufrage du sens constaté par un grand nombre de témoins des catastrophes du XXe siècle a fait de la catégorie de l'indicible un pendant incontournable de la réflexion sur la transmission de l'expérience des violences de masse. Il est communément admis que quelque chose de cette expérience échappe au témoin victime [1]. Ce résidu muet plane non seulement sur les contours narratifs de l'expérience comme échec de sa mise en parole – l'impossibilité de faire récit –, mais aussi sur le mode d'apparaître de l'événement qui, à la différence d'autres événements, adviendrait hors langage. La notion d'indicible permettrait alors de pallier la carence de schémas narratifs cohérents et de garantir l'advenue du sens par delà le discours de la rupture. Dans cette optique, et pour peu qu'on lui ôte son poids de métaphysique et de théologie, elle pourrait être envisagée comme un outil moderne de construction d'une représentation – une interrogation sur un réel qui se dérobe – là où *a priori* la représentation fait défaut.

De métaphysique et de théologie disions-nous, car, la notion d'indicible portant en elle sa propre négation, nous ne devrions pas même être capables de la concevoir à moins qu'elle ne renvoie à un absolu dont la rencontre ne peut se produire qu'en dehors de la figuration – pensons aux interdits de représentation dans la tradition juive ou à la théologie négative qui renvoie dans l'indicible tous les attributs de Dieu. Issue de la négociation, fondamentale pour notre culture, entre la chose et le mot, la notion d'indicible revient sur elle-même après que les limites du langage ont été éprouvées par le réel, non pour signaler la défaite de celui-ci, mais pour l'accréditer d'une nouvelle dimension désormais prise en compte en tant que donnée factuelle.

Dans les études littéraires, on peut se demander si la notion d'indicible n'est pas une manière de venir à bout de l'indépassable opposition entre deux conceptions du texte comme référant au monde des phénomènes d'une part, comme sui-référentiel d'autre part, scission à laquelle semble se heurter l'étude des documents testimoniaux. En effet, l'historiographie et la littérature cheminant sinon de concert du moins côte à côte pour l'étude de ces derniers, l'une comme l'autre sont conduites à s'interroger sur les contours de leur objet. L'histoire, pour laquelle il n'existe pas d'indicible, doit prendre en compte certains récits des expériences extrêmes jusque dans les zones les plus obscures (par exemple, l'état de conscience du *musulman* ou du *dohodjaga* [2]) dont la mise en récit se fait par le biais de détours narratifs. Elle s'inscrit ainsi en faux contre

une lecture selon laquelle l'univers du texte serait fermé sur lui-même, ou plutôt, elle semble ignorer la possibilité de cette lecture, l'abandonnant aux bons soins des littéraires.

L'indicible pourrait être alors envisagé comme un opérateur susceptible de porter sur des catégories apparemment disjointes, telles que fait historique d'une part, fragment de vécu d'autre part, de façon à subjectiver le premier et objectiver le second, transformant un objet d'histoire en un objet littéraire, et inversement. On peut envisager un fait historique établi sur la base de seuls documents sans qu'il y ait témoins, ou encore, sur la base de témoignages qui l'entourent sans pouvoir le présenter de l'intérieur, et qui viendra pourtant prendre place dans l'enchaînement des événements du monde modifiant notre représentation de celui-ci. Il sera alors relaté totalement à la troisième personne, en entier en focalisation externe et, donc, en dehors de toute représentation validée par un « je », par exemple la mort dans la chambre à gaz. On peut également envisager un fragment de vécu attesté dans sa dimension factuelle et dont le sujet est en quelque sorte absent ou signalé sur le mode d'une carence ontologique[3]. L'indicible est alors là pour transformer l'impasse en passage, pour assurer l'inscription problématique du « ceci a eu lieu » dans le tissu événementiel.

L'indicible se dessine comme une oscillation complexe entre le concept de négativité et celui de référence. Pour le considérer dans son acception moderne – car l'indicible, tel que nous l'abordons, tente de nous dire quelque chose de la modernité –, il faut le questionner dans ce hiatus qu'il ouvre au sein même de la figuration, vide, lacune ou non-être, largement exploré aussi bien par les théories modernes de la peinture (Malevitch) et du langage que par la philosophie. La tentation que dénonce Heidegger de penser le néant comme étant articulé à l'être, tentation de l'onto-théologie, n'apparaît-elle pas ainsi comme un symptôme plus général par lequel sont bousculés les rapports classiques entre représentation et ontologie ? Ce qui est représenté ne renvoie pas à ce qui est, de même que ce qui est n'est pas forcément représentable : la relation entre les termes de la métaphore sur laquelle repose le fonctionnement même du langage est renégociée dans le modernisme et, avec elle, le statut référentiel du texte littéraire.

Dans le domaine de la littérature, cela se manifeste par le fait que la pensée moderniste refuse violemment au récit de fiction et surtout au roman sa légitimité en tant que modèle de la vie réelle. Ce n'est pas simplement la prise de conscience d'un quelque chose qui ne peut se dire avec les mots : il s'agit là d'un vieux constat. Ce quelque chose devient l'enjeu essentiel de l'acte esthétique et réclame de manière impérieuse à être dit.

À travers l'indicible, le langage s'énonce au-delà de lui-même, vers cette zone d'obscurité que nous avons besoin de lui reconnaître ; plus encore, que nous soupçonnons être ce qui secrètement le rend possible. Il est un vide fécond au sein du dire par lequel, aussi loin que nous allions, un toujours plus nous attend vers lequel nous sommes éternellement tendus. C'est cette possibilité de tension originaire et infinie qui se signale par l'idée d'indicible.

Nous nous intéresserons ici à un aspect très particulier de la modernité et de la filiation moderniste[4] : le discours de la fin qui en est une entité structurelle. Présent dans l'art et la littérature depuis le symbolisme, il trouve à s'ancrer, dans la deuxième moitié du XXe siècle, dans une interrogation sur les limites de la représentation qui caractérise les littératures de l'extrême. À leur tour, les témoignages sur les camps, en se focalisant sur le vide et la négativité, ont pu apporter de nouveaux outils à l'œuvre d'art et instaurer de nouvelles négociations avec le référent[5].

À partir du symbolisme, le mot n'est plus outil, il est objet. L'aspect « communication » de la langue est mis en doute, le texte devient autosuffisant. Porter l'attention sur le mot en tant qu'entité ontologique revient à postuler, en dernière instance, l'impuissance du langage à dire autre chose que lui-même. L'homme parlant est désormais un homme parlé, non plus sujet de l'énonciation, mais sujet énoncé.

On considère souvent que le texte fondateur de l'advenue de cette auto-référentialité du langage dans l'œuvre littéraire est le « Sonnet allégorique de lui-même » de Mallarmé[6]. Par ailleurs, la blancheur

mallarméenne, la négativité d'« Hérodiade » (1869) et du « Coup de dés » (1897) sont sans nul doute la préfiguration de cette absence de représentation que l'on retrouve plus tard comme fondement théorique du *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Malevitch[7]. Le thème du blanc – en tant que lacune au sein du monde et état final de l'œuvre d'art qui renonce totalement à la représentation – circule au travers d'œuvres et de discours théoriques qui, d'une manière ou d'une autre, se placent dans le sillon mallarméen[8].

Au regard de ce qui vient d'être dit, il paraît pertinent d'interroger la figure de la lacune qui, à partir du début du XXe siècle, revendique sa place parmi les signes du nouveau langage littéraire et artistique, et qui est convoquée dans les récits des camps pour opérer la conversion de l'infigurable vers la représentation. Plus précisément, je voudrais explorer ici la filiation entre les figures de la lacune qui apparaissent dans les modernismes russes à partir de la fin du XIXe siècle et certains motifs de la littérature des camps.

Le camp comme lacune du monde

Dans un certain nombre de témoignages sur les camps nazis ou soviétiques, l'espace du camp apparaît lui-même comme une sorte de « trou » dans l'univers des vivants[9]. En témoignent déjà certains titres : *Un Monde à part*, *Le Monde de pierre*, *L'Univers concentrationnaire*, *L'Archipel du Goulag*, *Terre inhumaine*, etc. Ces espaces singuliers régis par des lois totalement différentes de celles du monde « normal » se dérobent aux mécanismes de reconnaissance et résistent à une mise en récit cohérente.

Le basculement dans cet autre monde et la difficile initiation font naître des images d'un espace négatif ou extra-mondain. Le camp apparaît comme étrange ou grotesque, défiant la perception et déjouant d'emblée toutes les stratégies d'interprétation.

Par ailleurs, en Union soviétique, où la répression s'exerce à certains moments de façon quasi arbitraire, la porte du camp est en fait partout. Soljenitsyne exprime ce paradoxe à travers la métaphore de la palissade :

> *Tout au long de cette rue tortueuse qu'est notre vie,* [...] *il nous est arrivé maintes et maintes fois de passer devant des palissades et des palissades et encore des palissades – palis de bois pourri, murettes de pisé, enceintes de béton et de fonte. Nous ne nous étions jamais demandé ce qu'il y avait derrière. Ni physiquement, par l'œil, ni intellectuellement, nous n'avions jamais tenté de regarder de l'autre côté : or c'est là justement que commence le pays du* GOULAG, *sous notre nez, à deux pas.* (1974 : 10)

Le camp est omniprésent et pourtant invisible, toujours situé au-delà d'une limite qui marque notre capacité de voir. Si l'œil d'un homme « libre » ne peut s'aventurer au-delà de cette limite, le camp, lui, peut déborder pour happer celui qui se tient à l'extérieur et se croit à l'abri.

> *Autre chose encore avec les palissades : nous n'y avions jamais remarqué la présence, en quantité innombrable, de pavillons, de portes basses solidement ajustées, soigneusement camouflées. Eh bien ces portes, toutes ces portes, c'est à notre intention qu'elles étaient préparées, et voici que l'une d'elles, fatidique, vient de s'ouvrir toute grande, cependant que quatre mains d'hommes, quatre mains blanches qui n'ont pas l'habitude du travail, mais des mains préhensiles, nous agrippent par la jambe, par le bras, par le col, par la chapka, par l'oreille, elles nous balancent à l'intérieur comme un sac, tandis que la porte dans notre dos qui donnait sur notre vie passée, est claquée sur nous pour toujours.* (*Ibid.* : 11)

Dans les *Récits de la Kolyma* (1954-1973) de Varlam Chalamov, la figure de la lacune évolue d'une variante spatiale – l'image d'une infinie étendue blanche sur laquelle les détenus tracent un chemin – jusqu'à sa variante ontologique : revenu à la vie après avoir touché le fond dans les camps de la Kolyma, le narrateur exprime un doute sur sa propre existence.

> [...] *je n'arrivais toujours pas à comprendre que ma vie continuait. Comme si j'étais mort sur un front de taille du gisement Partisan en 1938. Avant toute chose, il me fallait savoir si cette année 1938 avait bien existé, si elle n'avait pas été un cauchemar, le mien, le tien, ou celui de l'Histoire.*
> (Chalamov, 2003 : 1311)

Du scintillement à la béance

La lacune apparaît dans les textes d'écrivains russes sous forme d'espace géométrique, en l'occurrence le point (dans le symbolisme), la ligne-frontière ou la

surface plane qui a souvent la forme d'un carré ou d'un rectangle. On observe ainsi la rationalisation progressive de cet espace en apparence mesurable, une dimensionnalité de plus en plus définie [10].

À partir de l'époque symboliste, on assiste à diverses tentatives de déconstruction des modèles sémantiques, à travers notamment la glossolalie de Biély ou la langue d'outre-entendement des futuristes, puis des absurdistes [11]. Leur objectif est de produire une expérience directe antélinguistique ou supra-linguistique par laquelle le sujet accède à des objets transcendants qui ne se donnent qu'une fois percée la gangue de la signifiance. Les expériences de la dislocation du sujet d'énonciation pratiquées dans le modernisme sont l'aboutissement de cette carence d'être que l'on voit déjà à l'œuvre dans le romantisme [12]. Mais, au XXe siècle, les figures de l'intervalle ne relèvent plus seulement d'une expérience ontologique individuelle de la rupture, elles sont articulées à l'histoire.

Faire advenir l'entité transcendante dans le langage d'une œuvre d'art est un processus dans lequel agissent différentes mises en scène de l'infigurable. Dans la poésie symboliste, l'infigurable se donne souvent comme négativité, vide, parole silencieuse, indétermination, impossibilité à dire ou à ressentir et autres catégories apophatiques [13]. Il est donc, d'une certaine façon, représenté. Parmi ces représentations, on trouve celle de la discontinuité généralement articulée à des images de scintillement, oscillation, balancement, pulsation. Ces images peuvent être rattachées à l'espace, généralement à des surfaces comme le ciel ou l'eau, mais aussi au temps, puisque le scintillement, en russe *miganie,* est en relation avec *mig*, l'instant : des constellations d'instants séparés les uns des autres forment une ligne temporelle discontinue. Ainsi que le dira Berdiaev dans sa critique du décadentisme :

> *Dans l'expérience décadente, la personnalité se désagrège en instants, en états fragmentés en apparence ; le centre de la personne est perdu, tout comme est perdu le fil organique de la vie qui lie tout.* (1907 : 115)

Dmitri Merejkovski, dans sa célèbre conférence de 1892 sur les causes de la décadence en littérature russe, n'hésite pas à faire du scintillement l'une des figures essentielles de la nouvelle poésie et il relie explicitement cette figure à ce qui ne saurait être dit :

> *En poésie ce qui n'est pas dit, ce qui scintille à travers la beauté du symbole, agit sur le cœur bien plus sûrement que ce qui est exprimé avec des mots.* (1914 : 217)

Ce qui n'est pas dit apparaît ici comme essentiel. Par ailleurs, dans la poésie de Merejkovski, le scintillement est souvent rattaché à l'indicible, au non-dit, au silence. Le scintillement fait apparaître un monde constellé de points par lesquels affleure l'irreprésentable. Bien que minuscules, ces points trouent le monde et révèlent sa nature discrète. Par la suite, dans l'œuvre des absurdistes notamment, ils sont susceptibles de s'agrandir jusqu'à engloutir l'espace tout entier.

Mais d'ores et déjà, dans la prose du début du siècle, on trouve le scintillement comme vecteur de l'infigurable. Par exemple, chez Leonid Andreev, dans le récit « Eleazar » : l'homme revenu d'entre les morts ne peut d'aucune façon transmettre son expérience par la parole, mais il contamine les autres en leur inoculant la mort qu'il porte en lui. C'est précisément l'échec de la représentation de cette traversée de la mort qui, porté au dehors de sa personne dans le refus de la mise en parole, frappe d'inexistence tout ce qui l'entoure, en ce sens qu'il rend le monde illisible.

> *Ainsi, tu refuses de nous raconter ce que tu as vu là-bas, Eleazar ? lui demanda son interlocuteur pour la troisième fois. Mais à présent, sa voix était indifférente et terne et un gris et mortel ennui pointait dans l'hébétude de son regard. Le même ennui gris et mortel recouvrit tous les visages comme d'une couche de poussière et les convives se regardèrent avec un étonnement obtus, se demandant pourquoi ils s'étaient réunis autour de cette table fastueuse.*
>
> (Andreev, 1915 : 90 ; notre traduction)

Ne pouvant plus décrypter le monde, les convives se taisent, mais ne parviennent pas à se lever et demeurent assis « séparés les uns des autres, telles des lumières ternes dispersées sur un champ nocturne » (*ibid.*).

L'image des lumières éparpillées dans le champ nocturne fait naître l'idée de pointillé,

ou de scintillement, métaphore privilégiée de la discontinuité.

Le passage d'Eleazar par la mort a révélé une béance au sein de la continuité du monde, béance qui ne peut être révélée en tant que telle par une représentation dans le langage et demeure masquée par l'écran de l'incompréhensible.

> *Le soleil continuait de briller, sous son regard, la fontaine continuait de murmurer, et le ciel au-dessus de lui était toujours aussi bleu et sans nuage. Mais celui qui avait croisé son regard mystérieux n'entendait plus la fontaine, ne reconnaissait plus le ciel familier.* [...] *Il commençait à mourir, dans le calme et l'indifférence et se mourait pendant de longues années...* (*Ibid.*; notre traduction) [14]

On peut citer d'autres textes en prose où le scintillement introduit la mort. Par exemple, dans le récit de Sologoub, «Krasota» («La beauté»), une jeune fille qui a perdu sa mère prend l'habitude de se mirer nue dans la glace, trouvant dans la contemplation de sa propre beauté ce qui la rattache à la vie. Cette habitude s'installe après qu'elle a cru puiser la consolation dans l'image d'une étincelle projetée à travers l'obscurité par un bout de métal incandescent que transportait le forgeron.

> *Plusieurs soirs de suite, Elena contempla sa beauté dans la glace, sans s'en lasser. Sa chambre était toute blanche et, au milieu de cette blancheur, les tonalités rouges et jaunes de son corps chatoyaient* [en russe *mercali*, scintillaient], *rappelant les nuances les plus douces de la nacre et des perles.*
>
> (Sologoub, 1992, 357; notre traduction)

Après que sa femme de chambre l'a surprise à cette occupation, la jeune fille met fin à ses jours.

On pourrait considérer le pointillé symboliste comme noyau génétique d'une poétique de la lacune. Dans le sillon tracé par le symbolisme, d'autres courants viendront approfondir et complexifier cette figure. L'œuvre d'art futuriste fait un pas décisif hors du figuratif et procède à une déconstruction radicale des mécanismes de représentation. Le démantèlement des procédés narratifs déplace la lacune à l'intérieur même du signe, l'installe là où s'articulent le plan du contenu et le plan de l'expression et dévoile une sorte d'intervalle opaque au sein de toute opération sémantique, y compris celle qui préside à la sui-référence [15]. Une rupture de l'instance du soi fait que désormais les occurrences du «je» ne réfèrent plus de manière homogène: le «je» acquiert une autonomie énonciative qui le projette au-delà des coordonnées spatio-temporelles établies. Il peut effectivement s'énoncer à partir d'instances traditionnellement non rattachées à l'expression de soi, pour se fondre dans une subjectivité cosmique où sont transcendées les lois du réel. Dans la langue trans-mentale ou langue d'outre-entendement, forgée par les futuristes russes, l'énonciation n'est pas prise en charge par un sujet, mais fonctionne comme émanation de la position transgressive du sujet toujours en événement déclencheur de crise. C'est précisément dans l'intervalle entre le signifié et le signifiant que se joue la grande aventure de l'innovation futuriste: la figure de la disjonction est en même temps celle de la transgression.

La lacune comme élément d'une dynamique

Si l'on veut maintenant envisager la notion de lacune ou d'intervalle dans sa dimension d'historicité, force est de constater que c'est le mouvement de transgression qui organise le «scintillement» sur un axe temporel composé d'unités et de leurs dépassements. Ces unités elles-mêmes ne prennent sens en tant qu'objets fixes que par ce mouvement d'auto-négation. Ne peut-on pas penser l'extrême accélération du processus artistique dans les années 1900 à 1930, manifesté en une prolifération de mouvements, groupes et écoles dont l'émergence a pour but d'exclure ceux qui les ont précédés, comme justement une forme d'historicisation – de temporalisation – de la notion de transgression où toute stabilité ou fixité se recroqueville immédiatement en un poids mort, de sorte que seul le passage est investi d'énergie créatrice? Or, le passage en lui-même est insaisissable et ne peut être à son tour représenté que comme une figure de négativité, ce qui explique l'ambiguïté ontologique de ces figures, à la fois fins et commencements, ouvertures sur le néant et lieux d'émergence de l'être. La béance qui s'ouvre chaque fois qu'émerge une forme d'art nouvelle ne peut être ni pensée ni définie, car elle ne nous

apparaît qu'*a posteriori*, revêtue d'une positivité, et donc déjà convertie en continuité. Ainsi que le dit Tynianov dans un texte intitulé « L'intervalle », écrit en 1924.

> *Le mot au sein du vers a mille nuances sémantiques inattendues, le vers donne une nouvelle dimension au mot. Un nouveau vers, c'est une nouvelle vision. Et ces phénomènes nouveaux ne se produisent que dans les intervalles, où l'inertie cesse d'agir; nous ne connaissons, en définitive, que l'action de l'inertie : par une loi d'optique, les intervalles où l'inertie est suspendue nous apparaissent comme des impasses. (En fin de compte, tout novateur œuvre pour l'inertie, toute révolution s'accomplit pour la mise en place d'un canon.) L'Histoire, quant à elle, ne connaît pas d'impasses. Elle ne connaît que des intervalles.* (1977 : 169 ; notre traduction)

Dans cette perspective, l'intervalle est ce qui meut l'histoire de l'art et, partant, l'histoire tout court. Dépourvue elle-même de coordonnées spatio-temporelles, toute brisure n'a d'être que dans son opposition ténue au plan fixe. L'intervalle tend donc à s'élargir, à acquérir une réalité géométrique (bi-dimensionnalité, etc.), à n'être plus un simple point pour devenir carré, rectangle, vastitude. Cet agrandissement repose sur une volonté d'historiciser, d'augmenter la dimension métaphorique de ces espaces en les organisant, de les intégrer à une représentation plus globale du processus historique. On trouvera ainsi un certain nombre de surfaces planes [16] susceptibles de figurer tantôt le vide, tantôt le plein, par exemple la fenêtre chez Harms et Krzyzanowski [17], images ambiguës entre inexistence et émergence du seul réel véritable. Cette ambiguïté se manifestera par des schémas narratifs figurant alternance ou enchaînement. En effet, l'intervalle n'ayant de sens que par rapport à une continuité, une accélération d'intervalles fera en sorte que chaque point de rupture fonctionnera comme un point fixe (point de repère) par rapport à la rupture suivante. On peut ainsi imaginer une histoire criblée de lacunes où les plans fixes eux-mêmes seraient projetés dans un perpétuel mouvement. L'intervalle de Tynianov prend appui sur l'histoire en un mode proche de celui que Michel Foucault décrit comme le rapport de la transgression à la limite :

> *C'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace.* [...] *La transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi jusqu'à l'horizon de l'infranchissable.* (2000 : 265)

Ce n'est pas un hasard si la forme la plus élaborée de la figure d'intervalle est associée à la dernière phase du modernisme, celle qui fut directement aux prises avec la machine totalitaire et expérimenta les points de rupture de l'histoire. La lacune acquiert ici non seulement une forme géométrique bien définie, mais aussi une articulation dynamique. Foucault dit encore :

> *La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est liée plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout.* (*Ibid.*)

Or, cette action en vrille du noir sur le blanc, du blanc sur le noir (illumination de l'obscur, obscurcissement du lumineux), peut être représentée par une étendue sur laquelle alternent le noir et le blanc, alternance que l'on trouve dans des images d'échiquier ou, le blanc étant remplacé par le rouge, dans celles de passages à niveau : dans les deux cas, il s'agit d'articulations d'indices spatiaux du rien, de ses hypostases géométriques.

L'ÉCHIQUIER

Dans *Le Retour de Münchhausen* de Sigismund Krzyzanowski, le baron est poursuivi dans les rues londoniennes par la cathédrale Saint-Paul qui menace de l'écraser. À travers une fenêtre ouverte, il parvient à pénétrer dans une pièce où deux personnes jouent aux échecs. L'instant d'après, transporté lui-même sur l'une des cases de l'échiquier, il enfourche le cheval noir et s'enfuit. Cette course le portera au milieu d'une étendue blanche : l'intervalle s'élargit devenant un désert de neige [18]. Les cases rouges et blanches d'un passage à niveau rappellent cependant au lecteur que l'espace dans lequel se trouve le héros n'est qu'un

interstice. Dans une structure poreuse, chaque case apparaît tour à tour comme un trou ou la surface qui entoure ce trou. La case blanche est un îlot menacé par le néant des cases noires, mais, pour peu que l'on se décale d'une case, la situation se renverse.

Notons qu'intervient ici également une autre forme de béance : une rupture figurée par le changement de nom. La cathédrale Saint-Paul est effectivement évoquée en référence à la conversion de l'apôtre Paul qui, auparavant, s'appelait Saül. L'image de la case blanche est mise en rapport avec un changement d'identité qui correspond, dans le récit du Nouveau Testament, à une mort provisoire.

La figure de l'apôtre Paul offrira à son tour à Chalamov la possibilité de mettre en scène une image de la lacune mémorielle. Dans le récit éponyme, le forgeron Frizorger, un protestant pieux qui récite régulièrement sa prière en dépit des conditions inhumaines du camp, commet une erreur à propos de l'apôtre Paul, en l'incluant au nombre des douze apôtres. Il a en effet oublié l'apôtre Bartholomée, symbole du martyre des protestants, mais aussi référence de nombreuses représentations picturales où l'on voit ce saint écorché tenir sa propre peau. La figure de la lacune mémorielle, et le changement d'identité auquel elle renvoie implicitement, se substitue à l'évocation du supplice (Chalamov, « L'apôtre Paul », 2003 : 83-89)[19].

Une autre nouvelle de Krzyzanowski, « Le joueur pris au jeu » (1927), met en scène un tournoi d'échecs. L'intervalle s'agrandit au point de devenir la surface habitable d'un joueur désormais transformé en pion. L'image de l'échiquier est doublée par celle du sol lui-même composé de cases noires et blanches. La métamorphose s'opère au moment où l'obscurité entre par la fenêtre, matérialisant la figure de la lacune[20].

L'échiquier présente effectivement un modèle tout particulier de discontinuité, car il est composé uniquement d'intervalles. Il s'agit non plus de discrètes lacunes qui se signaleraient sous forme de pulsation, mais d'intervalles entre les intervalles, surface opérant une mise en abîme de la lacune : carrés noirs sur fond blanc, mais un fond qui n'engage pas de continuité, car il n'est lui-même que carrés blancs sur fond noir. L'enchaînement d'intervalles évacue le quelque chose à venir comme une concrétisation improbable : chaque rien particulier n'est pas le rien du monde existant, mais le rien du rien. Ces riens articulés en une structure forment finalement une représentation de l'histoire vue comme un glissement au travers de lacunes de représentation[21].

Enfin, n'oublions pas que Ferdinand de Saussure, dans son *Cours de linguistique générale*, utilise l'image de l'échiquier pour décrire le fonctionnement du langage et, notamment, l'articulation de ses dimensions synchronique et diachronique, ainsi que la dynamique continuité/discontinuité. Les « états de langue » se suivent de la même façon que les positions des pièces sur l'échiquier.

> *Dans une partie d'échecs, n'importe quelle position donnée a pour caractère singulier d'être affranchie des antécédents, c'est-à-dire qu'il n'est pas plus ou moins, mais totalement indifférent qu'on en soit arrivé à telle position par une voie ou par une autre.* (1971 : 126)

L'histoire linguistique est ainsi définie comme une « suite d'états de langue qui sont perpétuellement la transition entre l'état de la veille et celui du lendemain » (*ibid.*).

L'échiquier apparaît ici comme un modèle sémiotique qui permet de penser non seulement l'histoire, mais aussi le langage. Plus généralement, on pourrait dire que l'articulation signifiante des intervalles, telle qu'elle se présente dans le jeu d'échecs, est la métaphore du renouveau, que ce soit dans l'art, la pensée, la culture ou la science, celle du seuil et de son franchissement, de la rupture épistémologique.

Dans le récit de Chalamov, « Le jeu d'échecs du docteur Kouzmenko », il s'agit d'un jeu d'échecs fabriqué par un sculpteur prisonnier du Goulag avec du pain mâché. Avant de mourir de faim, le sculpteur avale deux figures. Les figures représentent, avec force détails, les personnages des Temps de Troubles, curieuse reconstruction d'un épisode historique. Le narrateur constate en passant que, par rapport à cette époque, il est difficile de faire la part du vrai et de la fiction. À cette histoire fictionnalisée, il

oppose le document, c'est-à-dire ce qu'il est en train de constituer, lui, au moment même où il écrit. Pour finir, il renonce à jouer[22].

Dans ce récit, l'échiquier et les pièces – le mot « figura » induit déjà un rapport à la *mimesis* – sont clairement articulés à la question du réel historique et de sa reconfiguration. La lacune que représentent le blanc par rapport au noir et le noir par rapport au blanc est réactivée par les deux cases vides qu'ont laissées les deux pièces avalées.

Notons que Chalamov pratique une forme d'ironie à l'égard du *topos* de l'échiquier utilisé par lui. Dans le récit « Le lait concentré », Šestakov, qui cherche à entraîner le héros dans une évasion afin de le trahir ensuite, porte des chaussettes à carreaux, qui reproduisent le dessin d'un jeu d'échecs.

Enfin, n'oublions pas que « kletka », qui, en russe, désigne la case de l'échiquier ou de la marelle, veut également dire « cage ». La géométrisation des espaces de non-être après 1917 n'est pas sans rapport avec le sens qu'acquièrent certains mots dans le jargon bureaucratique. Ainsi le mot « surface », « plošad' », désigne la surface habitable et prend la signification d'« espace vital », le bien suprême de l'individu, du reste réduit au minimum (six mètres carrés par personne). La cage d'escalier se transforme en un espace d'enfermement. De même, les mots « kubatura », « kvadratura », qui signifient le volume et la superficie, ne sont pas sans rappeler la notion de quadrature du cercle.

> *Ma chambre* [en russe la *kvadratura* de ma chambre] *ne fait pas huit mètres carrés. C'est peu. Vous connaissez ma vieille manie – quand je pense à quelque chose et que je me débats avec mes idées – de tourner comme un ours en cage. Ici, la cage est trop étroite. J'ai bien essayé; en plaçant la table contre la fenêtre et la chaise sur le lit, je libérais de l'espace : trois pas en avant, un et demi de côté. Pas de quoi faire des cabrioles. Résultat : dès qu'une pensée se met en mouvement dans ma tête, j'ai envie de faire la même chose : fuir mes trois pas verrouillés et suivre les longues courbes des rues.*
>
> (Krzyzanowski, 1996 : 10)

L'intervalle et la question de la loi

L'histoire trouée donne lieu à de l'événementiel négatif qui équivaut à une abolition de la loi. Ce n'est pas un hasard, si dans les œuvres de Harms et de Krzyzanowski, les mutations de l'espace sont souvent liées au thème du crime commis ou seulement pensé, attribué à tort au héros ou peut-être simplement oublié par ce dernier. Ici intervient ce que Krzyzanowski appelle « l'éthique de la fissure », c'est-à-dire la déresponsabilisation liée à la discontinuité du sujet :

> *Si le fil du temps n'est pas continu, si l'existence n'est pas ininterrompue, si « le monde n'est pas plein », mais fissuré, éclaté en une infinité de morceaux étrangers les uns aux autres, alors toutes ces éthiques livresques, construites sur le principe de la responsabilité, de la continuité entre notre « demain » et notre « hier » ne sont plus valables et disparaissent au profit de la seule éthique de la fissure.* (1999 : 75)[23]

De la même façon qu'un crime commis peut être oublié, l'homme peut oublier qu'il est innocent et être châtié pour un crime non commis. Il ignore d'ailleurs, tout comme ceux qui sont venus le punir, la nature de son crime, ce qui ne change rien au problème. Ainsi, dans *Elisabeth Bam*, on voit le crime varier de scène en scène au gré des métamorphoses de l'espace. C'est sur ce principe qu'est construit également le roman de Kafka, *Le Procès*, écrit treize ans avant *Elisabeth Bam*[24], et en dehors du contexte soviétique.

Dans le récit de Harms *La Vieille* (1939), il y a un cadavre, mais qui n'est pas le résultat d'un crime. La vieille, venue chez le héros, est tout simplement morte de sa belle mort. Mais à partir de ce moment-là, tous les efforts du héros sont destinés à faire disparaître le corps comme s'il était réellement l'assassin. Il est persuadé qu'on viendra l'arrêter. D'ailleurs, il commence à manifester des tendances sadiques et même criminelles qui semblent justifier le châtiment à venir. La transgression comme le châtiment ont partie liée avec l'espace de la chambre. Le châtiment injuste est articulé aux lieux de l'ontologie négative également par le biais de ce constat que fait Krzyzanowski dans le récit « Cicatrices » (1927-1928) :

> *À propos de gens que la capitale juge dans ses tribunaux et condamne à l'excommunication, à la relégation au-delà de ses limites, on dit : « condamné à –1 ». Moi, personne ne m'a annoncé le verdict 0–1* [...]. *Pourtant, j'ai compris une fois pour toutes que j'étais exilé, définitivement et sans retour, de*

toutes les choses, de toutes les joies et de toutes les vérités; j'ai beau avancer, regarder et entendre au côté des autres qui, eux, sont installés dans la ville, je sais qu'ils habitent Moscou et moi, j'habite –Moscou.

(2001 : 406-407 ; notre traduction)[25]

Le châtiment non fondé est une conséquence logique de la discontinuité du monde. Une historicité basée sur une ontologie intermittente institue, comme nous l'avons vu, un sujet qui n'existe que d'événement en événement. Et souvent, ce qui crée le sujet, c'est précisément l'événement de sa disparition à l'intérieur de la case vide. Parmi les différentes formes de disparition, on trouve l'arrestation, surtout non motivée. Le motif de l'arbitraire politique et judiciaire est sûrement l'une des expressions les plus adéquates de l'abolition de la catégorie de la loi, qui découle de la nature discrète du monde.

C'est cet espace de la « case vide » agrandie aux dimensions de l'étendue neigeuse de la Kolyma, espace à la fois de la détention et de l'écriture, qui sera chez Chalamov arpenté, balisé, de façon à y tracer une limite qui y inscrira l'action de la loi.

Rappelons ici que, lorsqu'elle se fait héritière des transformations que subit la figure de la lacune au gré des expérimentations modernistes, la neige chalamovienne vient s'inscrire dans une autre filiation, fondatrice, elle, qui traverse de part en part l'art et la littérature de l'Âge d'argent. Il s'agit de la référence mallarméenne, souvent non conscientisée, révélée dans le paradigme de la blancheur, et qui s'articule, d'un côté, au discours de la rupture radicale et, de l'autre, à la dimension auto-référentielle de l'art, deux piliers du modernisme qui, en réalité, n'en font qu'un.

La spécificité de la figure de l'intervalle élaborée au travers de différents modes d'expression – symboliste, futuriste, suprématiste – a été remarquée également en dehors du monde slave. Elle est sollicitée notamment par les chercheurs qui ont tenté de penser les événements extrêmes du XXe siècle en qualité de « fenêtre » donnant sur ce qui ne peut être vu. Ainsi, Gérard Wajcman, dans son ouvrage *L'Objet du siècle*, place le XXe siècle sous le signe de deux œuvres d'art, le *Carré noir sur fond blanc* (1915) de Malevitch, d'un côté, et *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, de l'autre, faisant du refus de montrer, dans les deux cas, le cœur de l'œuvre d'art et celui de la pensée sur les camps d'extermination. La fenêtre donnant sur le rien-à-voir ou le rien-à-dire[26] devient l'un des instruments pour pénétrer le texte du réel totalitaire et les parcours humains disloqués et déshumanisés (dés-identifiés). Par cet exercice d'ontologie négative, l'absence se révèle en tant qu'objet-surface arraché à la profondeur apophatique. L'intervalle est institué en objet, par cette mise en présence de l'absence.

Ainsi, la notion d'indicible apparaît à la fois comme élément et enjeu de la négociation entre la tradition et l'innovation, entre continuité et rupture, entre négativité et efficience. Par le discours moderniste de la fin et les moyens « figuratifs » ou contre-figuratifs qu'il instrumente pour l'ancrer dans la matière du texte ou de l'image, une rupture au sein de l'art se figure et s'énonce comme signe effectif et agissant. Le constat de la fin des représentations produit par les catastrophes du XXe siècle trouve ainsi paradoxalement à s'ancrer dans une révolte esthétique contre la figuration, pour finalement s'énoncer par la césure et la lacune[27].

Notes

1. Nous ne prendrons pas en considération ici les témoignages des « bourreaux » qui tiennent généralement un discours victimaire et donc ne livrent pas de perceptions propres. Voir notamment sur cette question le dossier *Question de « bourreaux »* (Collectif, 2008).
2. Du russe « dohodit' », toucher le fond : dans les camps du Goulag, prisonnier ayant atteint le degré suprême d'épuisement, état physique similaire à celui du musulman.
3. C'est de cette difficulté que se saisit justement le négationnisme, ce qui rend la notion d'indicible périlleuse dès lors qu'on se situe sur le terrain de l'historiographie.
4. Nous entendrons ici par « modernisme » les différents courants apparus dans l'espace symboliste et post-symboliste, tels que le futurisme, la littérature de l'absurde, l'existentialisme, etc.
5. Par « littératures de l'extrême », j'entends ici le corpus de témoignages sur les camps nazis et ceux du Goulag.
6. Je le rappelle ici dans les versions de 1868 et 1887 (« Sonnet en X ») :

Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfaste incite pour son beau cadre une rixe
Faite d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.

7. Sur cette filiation mallarméenne, notamment dans la peinture de Malevitch, voir G. Conio, « Du dernier poème au dernier tableau » (2003 : 43-65).
8. Parmi les variations sur le thème de la blancheur dans les modernismes européens, il faut mentionner « Le poème de la fin » du poète russe Gnedov, qui se présente comme une feuille blanche. J.-C. Lanne (2005) explore les parallèles entre cette œuvre-limite et « Un coup de dés ».
9. J'ai proposé quelques réflexions sur la question de l'espace concentrationnaire dans mon article en ligne (2006).
10. Certes, la figure géométrique est pressentie, dès les années 1870, par Tolstoï qui voit la mort sous forme de carré blanc et rouge dans sa chambre d'hôtel à Arzamas où il est saisi d'épouvante, épisode relaté entre autres dans le *Journal d'un fou* de Gogol. L'espace de la chambre, dont la géométrie se met au service de la vision cauchemardesque, se réduit finalement à une surface carrée qui se confond avec la sensation de peur inaccessible à la parole : l'effroi blanc, rouge, carré. La conversion des catégories ontologiques qui s'opère dans cette surface carrée débouche dans le récit sur une vraie conversion, perçue justement par l'entourage du protagoniste comme une folie. Cette terreur devant le non figurable semble prophétique, car le siècle de Tolstoï se termine justement avec l'émergence de l'abstraction.
11. Sur la langue « zaum », voir la présentation de l'œuvre de Khlebnikov (1994) par J.-C. Lanne, ainsi que J.-C. Lanne (2007). Sur la langue « zaum » des poètes du groupe Oberiou (association d'art réel, représentant la littérature de l'absurde), voir J.-P. Jaccard (1991). Pour la question de la référence dans l'avant-garde russe, voir également J.-P. Jaccard (2007).
12. L'impossibilité de dire et, partant, le vide sont à l'honneur aussi dans la poésie romantique, mais il est rare que cette lacune soit clairement dessinée à l'aide d'une figure, comme dans le poème de Tiouttchev « Toute la journée elle gisait sans connaissance » où l'infigurable (la mort) est à la fois masqué et révélé par une ligne supplémentaire « muette », composée uniquement de points : une représentation graphique du non-représentable sous forme d'omission, comme un rideau qui tombe sur une métamorphose en train de s'opérer. Un intervalle opaque sépare le poème en deux, la métamorphose étant signalée aussi par le passage de la troisième personne à la deuxième, grâce auquel le héros lyrique entre en communication avec la morte. L'intervalle-écran masque non seulement une incursion dans l'espace de l'au-delà, mais aussi son corrélat, le changement d'identité qui révèle une rupture d'ipséité.
13. Je me base sur la classification faite par Hansen-Löve dans son livre majeur *Le Symbolisme russe.*
14. On peut mettre en parallèle cette contamination par le regard avec l'impossibilité de communiquer entre les vivants et les morts dans les récits de Chalamov déjà cités où est mise en valeur la dimension lazaréenne du témoignage. Voir, sur cette question, A. Dayan Rosenman (2007).
15. Cette approche de la signifiance apparaît déjà chez Gogol et Tolstoï. Dans le récit de Gogol, *Le Portrait*, le propriétaire venu chez le peintre Tchartkov pour récupérer le loyer prend les ombres sur les tableaux pour des taches noires. Ces taches, qui sont des signes, apparaissent ainsi comme une rupture dans la réalité, un trou, une ouverture sur l'espace infernal qui déferle par la suite sur les pages de ce récit fantastique. Tolstoï, dans sa préface à *La Guerre et la Paix*, reprend cette métaphore de l'ombre perçue comme une tache noire pour désigner la convention littéraire. Le représenter appartient à un monde troué par la mort. Voir sur cette question mon article de 2007.
16. D'ailleurs, dans les textes cités de Andreev et de Sologoub, on trouve déjà ces surfaces – le ciel dans « Eleazar », le miroir dans « La beauté » – qui subissent justement une métamorphose à la suite des intrusions du néant par le « scintillement ». On en trouve également un exemple chez Merejkovski : « Brumes, crépuscules. Terne scintillement/ Contours, couleurs et traits se brouillent/Et dans le règne d'un silence étique/De vénéneuses fleurs exhalent leur parfum » (1914 : 39).
17. Je laisserai de côté la problématique de la fenêtre chez Harms, qui a été explorée par Mihail Jampolskij (1998) en rappelant juste que chez Krzyzanowski la défenestration correspond à une chute à travers l'une des fentes qui s'ouvrent dans la texture du réel, révélant la discontinuité du monde. La défenestration est l'une des conséquences de la discontinuité, comme dans son récit « Le rassembleur de fissures » (1922). Voir également à ce sujet L. Jurgenson (2005).
18. « Maudit échiquier, murmure Münchhausen, effrayé, et aussitôt il voit : au milieu du carré, perché sur une énorme patte ronde, dressant sa crinière noire laquée, un cheval d'échecs. [...] la pièce d'échecs unijambiste fait un bond en avant, un autre, et part de côté. [...] Le talon rond frappe tantôt l'herbe, tantôt la pierre, tantôt la terre noire. [...] Le cheval, ouvrant tout grand sa gueule noire, fait encore un bond, un autre, et s'arrête au milieu de la plaine glaciale [...] ». Münchhausen aperçoit, au milieu de cette plaine, son propre nom, long mille-pattes qui fuit vers une barrière « qui suspend au-dessus de la plaine immaculée ses rayures rouges et blanches » (2002 : 31-32).
19. Les textes de Chalamov sont regroupés dans *Les Récits de Kolyma*. Ils ont été écrits entre 1954 et 1973. Voir aussi, sur l'aspect métaphorique de la peau détachée du corps, le récit « Le gant ». Si l'on se rappelle de la dimension initialement religieuse de la notion de témoignage, Bartholomée apparaît comme celui qui témoigne précisément à travers ce qui lui fut enlevé : sa peau.
20. Ce récit, écrit en 1927, peu de temps avant *La Défense Loujine*, met également en scène le passage du héros de l'espace réel vers celui de l'échiquier.
21. Les significations du jeu d'échecs dans la littérature de l'avant-garde ont été explorées notamment par N. Buhks (1993) ainsi que O. Skonetchnaïa (2000). La lecture que j'en propose ici ne prétend ni annuler celles précédentes, ni épuiser le symbolisme de ce jeu. C'est d'ailleurs davantage l'échiquier en tant que surface et les figures en tant qu'hypostases du figurer qui ont induit cette lecture, née de la mise en rapport des échiquiers modernistes avec celui qui apparaît chez Chalamov. La dynamique de l'échiquier comme succession d'intervalles impose une lecture historique. On trouve également ce

motif dans *Le singe vient réclamer son crâne* (1943) de Iouri Dombrovski.
22. Dans le récit de Borges, « Miracle secret », le jeu d'échecs semble conjugué à l'histoire de manière visible. La veille de son arrestation, Hladik fait un rêve dans lequel il se voit jouer aux échecs. « La partie avait été commencée depuis des siècles ; nul n'était capable d'en nommer l'enjeu oublié, mais on murmurait qu'il était énorme et peut-être infini. L'enjeu, c'était, sans doute, la création littéraire. Mais aussi, l'Histoire » (1981 : 164).
23. L'éthique de la fissure est du reste déjà évoquée par Dostoïevski, dans *Le Rêve d'un homme ridicule* : « Admettons, me disais-je, que j'aie autrefois vécu sur la Lune ou sur Mars et que j'y aie commis quelque action vile, odieuse, la pire des ignominies qu'on puisse imaginer, et que je m'y sois déshonoré et couvert de honte [...] ; si, en me retrouvant ensuite sur la Terre, j'y gardais la conscience de ce que j'aurais fait sur l'autre planète, tout en sachant par ailleurs que je n'y retournerais plus jamais, en considérant alors la lune d'ici-bas, cela me serait-il égal ou non ? éprouverais-je quelque honte de l'action commise là-haut ? » (1991 : 21).
24. Mais publié en 1925, c'est-à-dire deux ans avant *Elisabeth Bam* qui date de 1927, ainsi que le rappelle en note J.-P. Jaccard (1991 : 468).
25. Notons aussi le sens politique que prend le nombre –1 qui, chez Khlebnikov, sert à exprimer l'irrationnel dans la célèbre formule « racine de –1 ».
26. Faisant référence à J.-P. Vernant qui, dans *Image et Signification* (1983), décrit les « xoana », idoles grecques archaïques, sans forme et sans image, vagues bouts de bois capables d'évoquer justement l'absence dans la présence, Gérard Wajcman défend l'idée selon laquelle le « Carré noir sur fond blanc serait un genre de xoanon qui " établit avec l'au-delà un contact réel ", étant donné que, dans la version matérialiste, l'au-delà ne désigne rien d'autre que la chose la plus réelle, la plus lourde et la plus certaine qui soit, qu'est l'absence [...] » (1999b : 144).
27. L'usage de la figure de la lacune dans le témoignage peut bien entendu être interprété différemment. Ainsi, pour Philippe Mesnard (2007), la lacune correspond à un espace énonciatif où s'exercent les multiples formes de distanciation à l'égard de l'expérience vécue par le témoin, espace qui, par ce décalage qu'il opère, devient celui d'une résistance.

Références bibliographiques

ANDREEV, L. [1915] : *Polnoe sobranie sočinenij* [*Œuvres complètes*], vol. 3, Saint-Pétersbourg, SPb, A. F. Marks.
BERDIAEV, N. [1907] : « Décadence et réalisme mystique », *Pensée russe,* nº 6, 114-123.
BORGES, J. L. [1981] : *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
BUHKS, N. [1993] : « Deux joueurs devant le même échiquier : V. Nabokov et Y. Kawabata », dans N. Buhks (dir.), *Vladimir Nabokov et l'Émigration, Cahiers de l'émigration russe,* n° 2, 40-50.
CHALAMOV, V. [(1954-1973) 2003] : *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Verdier.
COLLECTIF [2008] : *Question de « bourreaux », Témoigner entre histoire et mémoire*, nº 100, juillet-septembre, Paris, Éd. Kimé.
CONIO, G. [2003] : *L'Art contre les masses, esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
DAYAN ROSENMAN, A. [2007] : « La stupeur de Lazare », *Les Alphabets de la Shoah*, Paris, CNRS, 49-51.
DOSTOÏEVSKI, F. M. [1991] : *Le Rêve d'un homme ridicule*, trad. de B. de Schloezer, Paris, Éd. Maren Sell.
FOUCAULT, M. [(1963) 2000] : « Préface à la transgression », *Dits et Écrits*, vol. I, Paris, Gallimard.
GOGOL, N. [(1835) 2004] : *Journal d'un fou,* suivi de *Le Portrait* et de *La Perspective Nevsky*, Paris, J'ai lu, coll. « Librio ».
HANSEN-LÖVE, A. A. [1989] : *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I Band : Diabolischer Symbolismus* [*Le symbolisme russe. Système et développement du motif poétique. Le symbolisme diabolique*], Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften.
HARMS, D. [(1927) 2005] : *Elisabeth Bam, Œuvres en prose et en vers*, trad. et annoté par Y. Mignot, préfacé par M. Iampolski, Lagrasse, Verdier, 144-172 ;
——— [(1939) 2002] : *La Vieille,* L'Isle-Adam, Éd. de Saint Mont.
JACCARD, J.-P. [1991] : *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Berne, Peter Lang ;
——— [2007] : « De l'auto-référentialité ou comment la littérature a échappé au silence », dans M. Weinstein (dir.), 117-127.
JAMPOLSKIJ, M. [1998] : *Bespamjatstvo kak istok* [*L'Amnésie en tant que genèse*], Moscou, NLO.
JURGENSON, L. [2005] : « La littérature des camps comme paradigme de la modernité », *Modernités russes*, nº 6, 27-34 ;
——— [2006] : « La représentation de la limite dans quelques récits des camps », *Vox Poetica.* En ligne : http://www.vox-poetica.org/t/rl/jurgensonRL.html (page consultée le 2 avril 2009) ;
——— [2007] : « Liompa de Iouri Olecha ou la capture du nom », dans M. Weinstein (dir.), 189-196.
KHLEBNIKOV, V. [1994] : *Nouvelles du Je et du Monde*, prés. de J.-C. Lanne, Paris, Imprimerie nationale.
KRZYZANOWSKI, S. [1996] : *Estampillé Moscou*, trad. de E. Rolland-Maïski et C. Perrel, Lagrasse, Verdier ;
——— [(1922) 1999] : « Le rassembleur de fissures », *Le Thème étranger*, trad. de Z. Andreyev et C. Perrel, Lagrasse, Verdier ;
——— [(1927-1928) 2001] : « Švy » [« Cicatrices »], Saint-Pétersbourg, Symposium, 397-426 ;
——— [(1927) 2001] : « Proigrannyj igrok » [« Le Joueur pris au jeu »], Saint-Pétersbourg, Symposium, 133-138 ;
——— [2002] : *Le Retour de Münchhausen,* trad. d'A. Coldefy-Faucard, Lagrasse, Verdier.
LANNE, J.-C. [2005] : « *Le Poème de la fin* comme modalité poétique de la fin de la modernité », *Modernités russes,* nº 6, 11-26 ;
——— [2007] : « Le verbe en tant que tel dans la poésie de l'Âge d'argent », dans M. Weinstein (dir.), 19-27.
MEREJKOVSKI, D. [1914] : « Des causes de la décadence et des nouveaux courants dans la littérature russe contemporaine », *Polnoe sobranie sočinenij* [*Œuvres complètes*], tome XVIII, Saint-Pétersbourg-Moscou, M.O., 198 *et suiv.*
MESNARD, P. [2007] : *Témoignage en résistance,* Paris, Stock.
NABOKOV, V. [(1930) 1974] : *La Défense Loujine,* Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
SAUSSURE, F. de [(1915) 1971] : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
SKONETCHNAÏA, O. [2000] : « Le thème maçonnique dans l'œuvre russe de Nabokov : à propos de la réappropriation par l'écrivain de certains motifs récurrents de la conscience collective » [texte en russe], dans N. Buhks (dir.), *Vladimir Nabokov dans le miroir du XXe siècle, Revue d'Études slaves,* nº 72, fasc. 3-4, 383-394.
SOLJENITSYNE, A. [1974] : *L'Archipel du Goulag,* tome 1, Paris, Seuil.
SOLOGOUB, F. [1992] : « Krasota » [« La beauté »], Moscou, Centurion, 354-364.
TYNIANOV, I. [(1924) 1977] : « L'intervalle », Moscou, 166-179.
TOLSTOÏ, L. [1952] : *La Guerre et la Paix*, Paris, La Pléiade.
WAJCMAN, G. [1999] : *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier ;
——— [1999b] : « Abstraction et Psychanalyse », dans M. Gagnebin et C. Savinel (dir.), *Le Commentaire et l'Art abstrait*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 125-145.
WEINSTEIN, M. (dir.) [2007] : *Noms et choses – Le corps de l'écriture dans la modernité slave,* Aix-en Provence, Presses de l'Université de Provence.

RWANDA
LITTÉRATURE POST-GÉNOCIDE, ÉCRITURES ITINÉRANTES: TEMOIGNAGE OU ENGAGEMENT?

JEAN-PIERRE KAREGEYE

INTRODUCTION

Les œuvres fictionnelles sur le génocide au Rwanda ont institutionnalisé les lieux d'intersection où habite l'objet testimonial, hors d'un genre exclusif. Si les frontières entre la littérature engagée et la littérature du témoignage sont perceptibles en tant que moment historique dans les mouvements littéraires du XXe siècle, elles apparaissent plutôt fluides, mouvantes dans la littérature africaine francophone post-génocide. Des préfaciers français, comme Sartre et Breton, et des auteurs africains se sont empressés de qualifier de littérature engagée ou révolutionnaire la littérature africaine francophone anticoloniale et antiraciste. Quels sont les lieux de rencontre ou de rupture entre l'engagement et le témoignage? Faut-il se tourner vers le style ou vers la thématique? Au XXe siècle, la littérature engagée semble liée au nom de Sartre tandis que celle du témoignage renvoie à Primo Levi.

La littérature engagée suggère une prise de position d'un écrivain sur des situations sociopolitiques. L'art est mis au service d'une cause. Le concept d'engagement renvoie à un mouvement, en relation avec l'existentialisme et la lutte marxiste, dans lequel le texte littéraire implique la responsabilité de l'écrivain: on parle de littérature engagée ou d'écrivain engagé. La littérature du témoignage, quant à elle, renvoie, à partir des années 1940, aux textes sur l'Holocauste et suggère que le narrateur, dans le rôle de victime qui témoigne, est le double de l'écrivain. Les textes des écrivains, victimes et témoins du racisme, comme Richard Wright, Aimé Césaire et Mongo Beti, jugés «révolutionnaires», auraient pu s'inscrire à l'intérieur des littératures du témoignage. Peut-on témoigner, en dehors des génocides, de la colonisation, des dictatures, du sida et des guerres africaines? Inversement, les romans de témoignage post-génocide portent-ils l'idée de littérature engagée?

1. ENGAGEMENT SARTRIEN ET LITTÉRATURES NÉGRO-AFRICAINES

La notion d'écrivain engagé chez Sartre rappelle l'importance de réaliser l'unité existentielle du moi, à la fois citoyen et écrivain, en abordant des questions sociales dans les textes littéraires. L'écriture de Sartre est non seulement objet d'art, mais aussi témoignage de la condition humaine. Sartre arrive à concilier les exigences esthétiques avec les horizons d'attente de la société. La Deuxième Guerre mondiale, l'occupation allemande, la lutte marxiste et le racisme, entre autres, donnent à penser le drame

de l'humanité en termes de responsabilité chez Sartre. L'écrivain parle non seulement en tant que « prisonnier » de guerre ou anti-collaborateur, mais aussi comme intellectuel qui s'interroge sur le rôle et la place de l'écriture perçue comme action. Sartre envisage une littérature qui défend un idéal et prend position. L'écrivain en situation ne s'enferme pas dans un travail esthétique sur le langage qui n'aborde pas de façon palpable les questions sociopolitiques du moment. L'engagement de l'écrivain est lié au rôle donné à la littérature par le philosophe existentialiste. Sartre estime que l'écriture renvoie essentiellement au sens. Ce sens est en relation avec la société et fait de la littérature un reflet de la société (Sartre, 2002 : 14-24)[1].

La conception de la littérature comme reflet du réel exige non pas une simple description de la société, mais une implication véritable dans le changement et l'avenir de la société : « L'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (*ibid.* : 28). Changer le monde comme tâche intrinsèque de l'écriture définit la responsabilité de l'écrivain. Ce dernier ne doit pas être insensible aux situations qui l'entourent, et il est appelé à créer un monde qui ne soit pas injuste (*ibid.* : 68). L'écrivain engagé n'est pas seulement celui qui tient sa plume, c'est aussi celui qui s'engage sur le terrain :

> *La liberté d'écrire implique la liberté du citoyen. On n'écrit pas pour des esclaves... Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors que l'écrivain prenne des armes. Ainsi, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé.* (*Ibid.* : 72)

Ainsi, deux rôles semblent définir l'écrivain : celui qui se dégage à partir du contenu social injecté aux mots et celui qui pousse l'écrivain à agir, au nom de la littérature, dans un espace qui peut être extratextuel. Un écrivain est en effet un homme libre dans la cité, qui représente et témoigne des enjeux de la condition humaine du dedans et du dehors du texte, au nom de ce même texte.

L'engagement de l'écrivain se lit dans plusieurs questions contemporaines. Il conduit Sartre à diverses manifestations : à la mémoire des victimes du nazisme, contre la guerre en Algérie et au Vietnam et contre le racisme en Afrique du Sud. C'est donc à partir de ces notions de responsabilité et de choix libre accompagnant l'écriture que Sartre s'attaque aux écrivains ou intellectuels qui n'ont pas dénoncé l'occupation allemande et l'idéologie nazie. La littérarité d'un texte est-elle liée à l'engagement de l'écrivain ? Ou encore, l'antisémitisme ou la collaboration d'un écrivain affectent-ils la littérarité de ses textes ? Qui condamne-t-on chez Drieu La Rochelle ? L'écrivain ou l'homme ?

Sartre, intentionnellement, ne fait pas de distinction entre l'œuvre et l'auteur. La liberté est une notion qui embrasse la totalité du réel. On le comprend mieux dans cet avertissement des *Temps modernes* : « La revue n'accepte les manuscrits ni des condamnés à mort pour fait des collaborations ni des indignes nationaux » (cité dans Winock, 1999 : 592). Michel Winock mentionne la réplique de Paulhan qui s'interroge sur la relation entre la forme d'un texte et un casier judiciaire[2]. Le mot « dit » ou « tu » est, pour Sartre, une action. Il est aussi responsable de ce qui arrive à l'humanité :

> *Chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression de la Commune, parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ?*[3]

Sartre aborde des questions relatives à l'antisémitisme ou à l'Holocauste à partir de sa situation d'écrivain engagé. Ainsi s'insurge-t-il contre le linceul qui couvre l'Holocauste :

> *Va-t-on parler des Juifs ? Va-t-on saluer le retour parmi nous des rescapés, va-t-on donner une pensée à ceux qui sont morts dans les chambres à gaz de Lublin ? Pas un mot. Pas une ligne dans les quotidiens.* (1954 : 86)[4]

La parole de Sartre est une *intercession* alors que la victime, dans un récit testimonial, s'empare de la parole. Outre la position de celui qui parle, une des

différences entre ces deux modes peut être d'ordre chronologique. *Si c'est un homme* de Primo Levi n'a été publié qu'en 1947, après un premier refus, et ce n'est que dix ans plus tard qu'il sera révélé au public[5]. Tentant de clarifier les deux notions, Michel Deguy voit une sorte d'« aggiornamento » de la littérature qui pointe vers un autre objet, le témoignage :

> *Au thème de l'engagement et de sa problématique, qui furent au centre (au barycentre) du champ de la réflexion de l'« intellectuel et de son temps » au siècle dernier, et encore plus thématiquement, si je puis dire, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale sous le règne de Jean-Paul Sartre, a succédé le motif, ou la problématique, du témoin et de son témoignage.* (2004 : 123)

Le poète français évalue l'importance de la littérature du témoignage à partir des références à Primo Levi et à Paul Celan devenues encore plus nombreuses que celles à Sartre et à Camus. Parmi donc les différences constatées, il y a l'éclipse de l'auteur qui parle/agit singulièrement *pour* et l'émergence de la figure du témoin qui se transforme en auteur : « [l]a citation d'un auteur et la citation d'un témoin se confondent, le témoin "devient" l'auteur... » (*ibid.* : 122). L'engagement est tourné vers l'avenir alors que le témoignage est une prise de parole sur les événements du passé (*ibid.* : 124-125). Mais ces distinctions n'ont pas empêché l'entrecroisement de l'engagement et du témoignage, dessinant ainsi l'identité complexe des littératures dites « négro-africaines » dans la deuxième moitié du XXe siècle. Ces littératures se reconnaissaient sur les thèmes de prise de conscience du Noir sur sa situation, de cri de liberté, de retour aux sources, etc. Leurs enjeux, d'après Lylian Kesteloot, ne consistent pas à savoir si ces littératures étaient engagées, mais bien « dans quelle mesure la *littérature doit rester engagée* » (1992 : 9).

Le Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs qui s'est tenu à Paris-Sorbonne, en 1956, porte l'ambiguïté d'une littérature bicéphale renvoyant tantôt au témoignage, tantôt à l'engagement. Méditant sur la colonisation et le racisme dans son discours d'ouverture, Alioune Diop, de *Présence Africaine*, met en corrélation la condition du Noir et celle du Juif :

> *L'esclavage est une des composantes décisives du triste destin de nos peuples. Il n'est pas le seul. Le racisme en était la conséquence la plus immédiate... Reconnaissons que nous ne sommes pas les seules victimes du racisme. Les juifs, au cours de cette guerre, ont connu des souffrances organisées et portées à un niveau jamais imaginé auparavant. C'est avec émotion que nous nous inclinons ici devant la mémoire de toutes les victimes du racisme hitlérien. Mais il n'est pas interdit de remarquer que l'antisémitisme n'a ni les mêmes origines ni toujours les mêmes caractères que le racisme anti-nègre. Les juifs ne passent pas communément pour des barbares indésirables dans le circuit de la vie internationale, ou simplement dans le contexte d'une vie moderne où les Blancs et les Noirs vivraient en paix, sans références à la couleur de la peau.* (1956 : 10)

Alioune Diop semble affirmer que l'esclavage et la colonisation chez les Noirs et l'Holocauste chez les Juifs proviennent d'une matrice commune, le racisme. Sous forme de « concurrence des victimes », il soutient que la situation des Noirs serait plus radicale car leur humanité est mise en cause. Dans les deux situations, on retrouve les *topoï* du témoignage, à savoir « souffrances », « victimes », « mémoire ». L'idée du témoignage est renforcée par la convocation des événements du passé : « esclavage », « racisme hitlérien », si l'on se réfère à la différence proposée plus haut par Michel Deguy. L'idée des souffrances du passé rythme le début du discours :

> [...] *nos souffrances n'ont rien d'imaginaires. Pendant des siècles, l'événement dominant de notre histoire a été la traite des esclaves. C'est le premier lien entre nous, congressistes, qui justifie notre réunion ici. Noirs des États-Unis, des Antilles et du continent africain.* (*Ibid.* : 9)

Le texte semble répondre aux critères du témoignage. La fin du discours, cependant, révèle une sorte de cohabitation entre témoignage et engagement :

> *Que l'on ne se fasse pas d'illusion. Nous vivons une époque où les artistes* portent témoignage *et où ils sont tous plus ou moins* engagés. *Il faut en prendre témoignage contre le racisme et l'impérialisme de l'Occident. Et cela durera tant que les tensions qui déséquilibrent le monde ne céderont la place à un ordre dont l'instauration serait l'œuvre librement*

bâtie des peuples de toutes les races et de toutes les cultures.
(*Ibid.* : 17 ; c'est nous qui soulignons)

Cette conclusion cite deux fois le mot « témoignage » et une fois le participe « engagés ». Dans le premier cas, les congressistes ont conscience du caractère de témoignage qu'ils donnent à leurs actes et textes. On a l'impression que les deux mots se valent en se complétant, comme le suggère le connecteur « et », dans la mesure où les mêmes œuvres littéraires et les mêmes actions des artistes s'appliquent sur les mêmes situations, racisme et impérialisme. Les deux « genres » habitent de part en part les mêmes textes. Le syntagme propositionnel « portent témoignage » s'inscrit dans la forme traditionnelle du témoignage, tandis que l'adverbe « contre », contenu dans « témoignage contre le racisme », suggère un style d'engagement. Il ne s'agit pas de témoigner de sa souffrance. L'emploi du futur dans « cela durera » concorde avec la notion d'engagement.

Les lieux archéologiques qui régissent le sens du témoignage ne sont pas établis clairement, tandis que les liens avec l'engagement sartrien sont revendiqués et repensés autrement, c'est-à-dire à travers de nouvelles dynamiques axées sur la dénonciation de la déshumanisation du Noir et sur l'affirmation de la (des) culture(s) noire(s). En d'autres termes, les littératures négro-africaines débordent le cadre historique et se libèrent des attaches existentialistes pour s'enraciner dans d'autres paradoxes, comme on le voit dans le *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire (1947) ou encore depuis le Fanon des *Damnés de la terre* (1961). Donc, si Jean-Paul Sartre a préfacé *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* en 1948, de son célèbre « Orphée noir », ainsi que *Les Damnés de la terre* en 1961, Fanon ne s'est pas empêché de reprocher plus tard à Sartre d'avoir détruit l'« enthousiasme noir » (1985 : 96).

À quoi renvoie l'engagement chez les écrivains et artistes négro-africains en 1956 ? L'écrivain camerounais Patrice Nganang s'interroge sur la présence de Sartre en littérature africaine :

> *Comment y échapper ? Prenons le concept d'engagement qui plus que tout marque l'évidence de la présence sartrienne dans la pensée africaine, autant qu'il est utilisé par la critique pour décrire l'inscription de l'écrivain africain dans l'histoire de son continent* [...]. (2007 : 62)

Comment entrer dans l'histoire du continent ? Outre que l'usage de Sartre est pris avec précaution comme on le verra plus tard, les modalités de l'inscription de l'histoire africaine par l'écrivain ne font pas l'unanimité.

La communication de Léopold Sédar Senghor « L'Esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine » (1956), inspirée de sa négritude exaltante de la « culture africaine/noire », a soulevé plusieurs réactions négatives dont celle, pondérée, de l'Américain Richard Wright et celle, plus virulente, du Haïtien Jacques-Stéphen Alexis. Le premier veut qu'on reconnaisse l'éclatement de cette culture et les spécificités de l'« American Negro », aux prises avec des civilisations industrielles. Le second accuse Senghor de se livrer à des « déclarations d'amour à la culture » (1956 : 71)[6], sans allusions aux problèmes africains des indépendances et de la formation des nations. Bref, Senghor prônerait un « monde noir » en désuétude, sans aucun regard sur l'avenir. Alexis reprochera aussi à Senghor d'employer un singulier dans « culture noire », omettant de prendre en compte les variantes de chaque groupe géographique ou historique. La réplique de Senghor à Alexis va se fonder sur la notion d'engagement pour justifier le retour aux sources :

> *Et c'est pourquoi, justement, nous avons commencé par faire l'inventaire de la culture noire (appl.) Voilà le problème ! Il n'est pas question d'un « art pour l'art ». Je vous ai montré que la littérature négro-africaine était une littérature « engagée » et incarnée. Pendant l'occupation, j'ai recueilli des chants de Résistance, par les paysans sérères. Aujourd'hui encore, il y a des poèmes contre le colonialisme. Aujourd'hui encore, on montre comment l'Argent, comment la civilisation capitaliste se fonde sur l'Argent. Seulement, si les œuvres qui traitent de cela ne répondaient pas à l'esthétique négro-africaine, elles ne pourraient pas être goûtées... Voilà les raisons pour lesquelles nous avons commencé à faire l'inventaire de l'Afrique noire.*
> (*Ibid.* : 72)

La défense de Senghor s'approprie l'idée de littérature engagée appliquée à la défense des cultures africaines. Le rejet de l'art pour l'art chez

Senghor est une défense contre les accusations faites à propos des « déclarations d'amour à la culture » du passé. D'où la thèse de Senghor qui consiste à (dé)montrer l'engagement de ses textes. Il est intéressant de constater que le « témoignage contre » devient ici engagement à travers les « poèmes contre le colonialisme ». Le rejet du capitalisme renvoie au lien que les premiers écrivains entretenaient avec la lutte marxiste, se rapprochant ainsi de l'engagement sartrien.

À Wright qui ne semble pas à l'aise avec l'idée d'une culture africaine du passé qui englobe des Noirs du monde entier, Senghor répond en citant l'un de ses poèmes, et en estimant que l'engagement est un pont jeté entre des peuples noirs éparpillés sur plusieurs continents :

> *Je me rappelle que, lorsque nous avons découvert Wright, nous avons été frappés par ses poèmes : « Je suis noir, et j'ai vu des milliers et des milliers de mains noires fraternellement unies avec des mains blanches. » Ce poème, si on l'analysait, était un poème « engagé », était un poème image, était un poème rythme. Wright, sans s'en apercevoir, était dans la ligne négro-africaine !* (*Ibid.* : 74)

Les *Actes du Premier Congrès* sont importants pour comprendre l'appropriation du langage de l'engagement par des auteurs négro-africains. En plus d'un engagement compris comme dénonciation, prise de conscience, révolte, combat, mise de l'avant des valeurs noires depuis *Batouala* (1921) de René Maran, Senghor associe l'engagement à la (aux) culture(s) africaine(s). La ligne de partage ne serait pas aussi claire. Le va-et-vient entre l'engagement revendiqué et le témoignage assumé conduit à affirmer que le témoignage était envisagé non sous la forme d'un nouveau registre, mais comme un attribut d'une littérature engagée à tendance holistique.

Qu'est-ce que la littérature ? comprend certaines références proches du témoignage. Sartre se demande, par exemple, si l'on veut écrire à propos « des papillons ou de la condition des Juifs » (2002 : 31) et, vers la fin de son ouvrage, il renchérit la mission de l'écrivain : « C'est notre tâche d'écrivain que de représenter le monde et d'en *témoigner* » (*ibid.* : 284 ; c'est nous qui soulignons)[7]. Donc l'artiste africain de la période coloniale se perçoit comme victime révoltée, c'est-à-dire une victime qui témoigne, en écrivain engagé, contre la déshumanisation du Noir, palpable à travers les conséquences de l'esclavage et de la colonisation. Tout compte fait, chez Sartre comme chez les écrivains noirs, la notion de littérature comporte un caractère altruiste dans « témoigner ou s'engager *pour* », alors que le témoignage, dans le contexte des génocides, vient de la victime qui parle, par « devoir de mémoire », pour soi et pour les siens disparus.

2. Écrire par « devoir de mémoire » et responsabilité de l'écrivain

Un groupe d'auteurs africains s'était rendu au Rwanda, de juillet à août 1998, avec pour mission d'« Écrire par devoir de mémoire ». L'opération avait été décidée en novembre 1995, le jour même où les écrivains réunis à Lille venaient d'apprendre la pendaison de Ken Saro Wiwa, au Nigéria, par la junte militaire. Chez ces écrivains, la littérature post-génocide tenait d'une prise de conscience qui oblige collectivement. À l'initiative, entre autres, de Nocky Djedanoum et Wole Soyinka, ces écrivains organisent un festival de littérature africaine « FestAfrica » au Rwanda, auquel participent le Sénégalais Boubacar Boris Diop, le Tchadien Koulsy Lamko, le Guinéen Tierno Monénembo, le Malgache Jean-Luc Ragarimana, le Djiboutien Abdourahman Waberi, l'Ivoirienne Véronique Tadjo, la Burkinabée Monique Ilboudo et deux dramaturges Rwandais Jean-Marie Vianney Kayishema et Kalisa Lugano. Revenus en 2000 au Rwanda, pendant dix jours, ces écrivains, en majorité francophones, ont présenté leurs œuvres au public. Quelques autres écrivains, pour la plupart d'origine européenne, canadienne, belge et française, représenteront le génocide en dehors d'un contexte organisé[8]. Cependant, de part et d'autre, tous les écrivains du génocide des Tutsi ont ressenti un malaise à parler d'un génocide non vécu, de surcroît au travers d'œuvres fictionnelles, chez certains.

L'écrivain qui « témoigne » du génocide des Tutsi n'est pas nécessairement la victime qui parle pour soi. Comment définir, dès lors, la mission de l'écrivain ? L'un des initiateurs du projet, le Tchadien Nocky Djedanoum, s'explique :

> *Poser les pieds et les yeux sur cette terre de recueillement et de mémoire. Entendre et écouter le Rwanda avec nos propres oreilles, voir le Rwanda avec nos propres yeux… Malgré la douleur profonde, des enfants, des femmes et des hommes, rescapés du génocide ou non, nous ont ouvert la porte de leur mémoire. Ils ont raconté pour nos oreilles et nos yeux cette mémoire tragique. Poser un acte de mémoire après ce que nous avons entendu, écouté et vu. Quelle responsabilité! Comment représenter cette mémoire le plus rapidement possible? Nous y avons répondu sans prétention par la littérature, le théâtre, la danse et le cinéma. Nous ne voulions pas plus nous enfoncer de nouveau dans nos silences complices. Nous avons pris nos responsabilités devant l'histoire… Nous allons questionner la mémoire et cheminer contre l'oubli, et par conséquent contre les révisionnistes et les négationnistes.* (2000 : 7)

Le projet fait écho au *témoignage*, comme on le voit avec les verbes « écouter » et « voir », et le mot « mémoire », tout en suggérant un certain *engagement* de l'écrivain, visible dans le mot « responsabilité ». Le choix du titre « Écrire par devoir de mémoire » relève du vocabulaire de la littérature de l'Holocauste. La tendance des écrivains qui ont participé à cette opération a été de reconnaître un double héritage : engagement et témoignage. Les deux facettes d'une même écriture se justifient dans la mesure où l'écrivain-témoin, d'une part, s'inscrit dans une tradition littéraire africaine aux prises avec de multiples formes de violence et, d'autre part, s'investit dans un domaine dominé par des études sur la Shoah.

Monique Ilboudo du Burkina Fasso, auteur du roman *Murekatete*, le reconnaît : « Le projet *Rwanda, écrire par devoir de mémoire* a, dès le départ, été placé sous le double signe du devoir de mémoire *et* de l'engagement » (*ibid.* : 70). Cependant, la dimension de témoignage est la partie difficile à assumer par un tiers :

> *Mais puisque j'étais là, j'ai décidé, non de tenter de comprendre ce qui, à mon avis, dépasse l'entendement, mais d'ouvrir grandes mes oreilles, grands mes yeux pour écouter, pour regarder et pour témoigner si possible.* (2009 : 236)

On retrouve les caractéristiques du témoignage dans les formes verbales « j'étais là », « écouter », « regarder » et « témoigner », ainsi que dans des syntagmes nominaux comme « oreilles » et « yeux ». Le « si possible » atténue la confiance de la romancière en sa capacité de relayer la parole du survivant. C'est du côté de l'engagement que la fiction dissipe le doute :

> *Face aux guerres et aux conflits qui se répètent sur le continent africain, face particulièrement à ce terrible génocide du Rwanda, pouvons-nous nous limiter au seul acte de création? N'avons-nous pas une obligation morale à nous impliquer plus, à nous impliquer autrement? Pourquoi sommes-nous devenus aphones face à nos propres tragédies? À la suite des voix fortes qui ont contribué à la décolonisation et accompagné (pour certaines) l'après-indépendance, les voix des intellectuel(le)s africain(e)s ont perdu de leur vigueur. Il est vrai que les longues années de dictatures, avec leur lot d'exils, n'ont pas été propices à l'expression d'opinions contradictoires.* (*Ibid.* : 240)

Ainsi donc l'engagement des écrivains au Rwanda découle-t-il d'une certaine continuité avec la dénonciation du système colonial chez Mongo Beti, des dictatures dans *La Vie et demie* de Sony Labou-Tansi (1979) ou *Les Crapauds-brousse* de Tierno Monénembo (1979). Abdourahman Waberi est beaucoup plus sceptique envers la capacité du tiers à témoigner. Il le dit dans sa préface à *Moisson de crânes* :

> *Cet ouvrage s'excuse presque d'exister. Sa rédaction a été très ardue, sa mise en chantier différée pendant des semaines et des mois. N'était le devoir moral contracté auprès de divers amis rwandais et africains, il ne serait pas invité à remonter à la surface aussi promptement après deux séjours au pays des Mille Collines.* (2000: 13)

Le problème réside dans le rôle du tiers comme dans la forme d'écriture. La fiction semble présenter des limites. *Moisson de crânes* n'est devenu possible que par la parole donnée. L'auteur hésite quant au rôle qu'il joue. L'hésitation est si profonde qu'il n'est plus prêt à recommencer :

> *Il y a quelques mois, Monsieur Nocky Djedanoum, directeur du festival lillois « Festafrica » et organisateur du projet « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire » en 1998, m'a demandé si je serais prêt à participer à un projet similaire pour rendre compte de la tragédie du Darfour. Ma réponse a été clairement négative. Il n'est pas judicieux de réitérer l'expérience rwandaise à chaque fois qu'une crise de grande*

envergure éclate en Afrique. De plus, l'honnêteté veut que je confesse que si j'avais su ce qu'était le Rwanda, je n'y serais probablement pas allé. En tout cas, je ne me serais sans doute pas engagé aussi spontanément. (2009 : 231)

Le malaise est si profond qu'on penserait à une démission de l'écrivain. Les deux dimensions de témoignage et d'engagement sont donc mises en cause. On constate en fait le refus de la demande excessive d'une écriture qui redresserait le désordre social. Faut-il dès lors faire le procès du projet « Écrire par devoir de mémoire » ? Loin de là ! La forme verbale « je confesse » renforce ce que l'auteur avait déjà écrit dans sa préface du livre rwandais : « ce livre s'excuse presque d'exister ». À regarder de plus près, ce qui paraît être la crise au Rwanda ou au Darfour est en soi la crise de l'écrivain provoquée par l'incapacité de dire l'indicible. Les excuses, la confession, le refus de reprendre l'expérience rwandaise au Rwanda ou au Soudan, à titre d'écrivain, témoignent plutôt d'une prise de conscience des limites de la fiction ou de ce que l'auteur va appeler « mon petit métier » :

Le Rwanda a transformé quelque chose en moi : je dirais même pour utiliser un gros mot qu'il y a eu une « montée en humanité en moi ». Ces deux mois m'ont permis, malgré l'incapacité à dire le réel, de monter en graine, de m'interroger sur mon petit métier. Par exemple, aujourd'hui je travaille sur Walter Benjamin, je sais que sans l'expérience rwandaise, je n'en serais pas là. Mon dernier roman, Aux États-Unis d'Afrique, *est lié au Rwanda aussi de manière souterraine. C'est une espèce de revisitation de l'Afrique en tant que continent, et même en tant que signe au sens sémiologique du terme en même temps qu'un retour sur le panafricanisme qui a mis fin à mon tête-à-tête avec Djibouti, mon pays d'origine.* (*Ibid.* : 232-233)

Le pessimisme se tourne en optimisme. La transformation est du côté de l'écrivain. L'opération d'écriture à laquelle il participe est une façon de se réconcilier avec l'Afrique. L'« incapacité à dire le réel » rejoint l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop lorsqu'il confie : « être allé au Rwanda m'a fait comprendre qu'il fallait surtout y voir du désespoir et le sentiment, quasi informulable, de ma propre impuissance » (2007 : 27). C'est principalement chez cet auteur que le Rwanda laissera le plus de taches ensanglantées. Le témoignage ou l'engagement trouvent de nouveaux accents. Boris Diop propose une relation intrinsèque entre l'oeuvre de création sur le génocide et le destin de l'écrivain : « Ce séjour au Rwanda, chacun de nous l'a intégré à sa propre existence, avec discrétion ou au contraire en hurlant à chaque occasion sa colère » (*ibid.* : 34). Il illustre ses propos, en note infrapaginale, en citant le cas du poète tchadien qui avait décidé de rester au Rwanda de 1998 à 2002 en enseignant à l'université et en créant un centre universitaire des arts (*ibid.*).

Nous pourrions penser à une sorte de littérature engagée. Mais, en même temps, l'écrivain qui a visité le Rwanda intègre la dimension du témoignage à travers laquelle la fiction colle à la réalité. L'autre rencontre est celle de l'écrivain avec soi-même :

Le plus important a sûrement été une autre rencontre, celle de chacun de nous avec soi-même. Il est aisé de comprendre que tant de souffrances ne puissent se refermer sur elles-mêmes du jour au lendemain. Au-delà du devoir de mémoire, ce voyage au bout de l'horreur s'est révélé une formidable leçon d'histoire. (*Ibid.* : 33)

L'histoire qui complète la mémoire insiste sur la réalité de la situation à décrire et son effet sur les écrivains. L'œuvre se trouve aussi « infestée » par la réalité. Le style de Boris Diop change quand il s'agit d'écrire sur le génocide. Dans son roman *Murambi : le livre des ossements* (1999), il choisit intentionnellement une écriture dépouillée et l'explique :

Au bout de quelques jours, nous avons tous senti que la seule façon de restituer cette détresse dans sa profondeur était de faire le pari de la simplicité. À la lecture de nos ouvrages sur le génocide, on s'aperçoit très vite qu'ils ont en commun le dépouillement et la pudeur. Quels genres d'écrivains aurions-nous été si nous étions revenus du Rwanda gonflés par la vanité et seulement désireux de montrer que nous avions du talent pour les pirouettes et les métaphores ? (2007 : 33)

Engagement ou témoignage, la littérature post-génocide est identifiable par son style dépouillé et par l'implication de l'écrivain. D'autres écrivains et critiques qui n'ont pas participé à ce projet

s'interrogent sur le sens et la pertinence de cette nouvelle littérature.

3. De la littérature post-génocide

Manthia Diawara, dans son article « La littérature africaine et l'expédition rwandaise », se montre sceptique sur les horizons du projet « Écrire par devoir de mémoire » qu'il analyse à partir d'un engagement qui serait politique et ne tiendrait pas compte des autres formes de violence. Ce projet, d'après lui, présenterait surtout le risque de pérenniser le statut de la victime. Répondre à ces défis consiste à revenir sur le rôle de la victime :

> *L'Expédition rwandaise des écrivains africains soulève un certain nombre de questions importantes pour les artistes et intellectuels africains vivant en Afrique et à l'étranger aujourd'hui. Il y a d'abord la question de l'implication politique vue comme un devoir moral pour l'artiste, à une époque de violations massives des droits humains, non seulement au Rwanda, mais aussi en Sierra Leone, au Soudan, en République Démocratique du Congo et en Côte d'Ivoire. Que peut faire le poète ou l'intellectuel sous la menace d'un régime répressif dans un pays isolé d'Afrique auquel le reste du monde tourne le dos ? Enfin, si l'artiste s'implique, pour qui écrit-il ou écrit-elle ? J'aborde ici cette question du statut de l'artiste et de l'intellectuel public en Afrique, et celle de l'accueil et de la légitimité que ces artistes et intellectuels rencontrent dans le public, car ce sont, je crois, les questions posées par l'Expédition rwandaise.* (2002 ; texte en ligne)

Diawara se met à répondre aux questions en estimant que le sens de l'engagement dans ces textes s'inscrit dans une continuité en littérature africaine inaugurée, dans un premier temps, par la négritude dans sa lutte contre le racisme et contre la colonisation de l'Afrique. Le deuxième moment d'engagement, d'après lui, est marqué par *Les Damnés de la terre* de Fanon en tant que document définitif sur la décolonisation et la violence des droits de l'homme. Le troisième moment concerne des écrivains qui ont mis leurs vies en danger en dénonçant des dictatures africaines, se condamnant, pour certains comme Ngugi wa Thiong'o, à l'exil.

Cette littérature qui a précédé le phénomène rwandais se voit résumée chez Diawara par Césaire, Fanon, Ngugi wa Thiong'o et Sara-wiwa. Pour résumer l'engagement de l'Africain ultérieur à l'« Expédition rwandaise », on peut dire qu'il quitte le seul monde du texte pour s'actualiser de plusieurs façons :

> *Nous voyons des intellectuels devenir guérilleros, des écrivains mettre leurs plumes et leurs vies au service d'une révolution, et la littérature s'identifier avec les droits d'un groupe qui se considère opprimé par un autre. Une telle implication exige que l'artiste prenne une position éthique et exerce une grande autorité morale qui réduit la fonction de l'art à de la propagande, et fait passer avant tout le reste la volonté de mettre en échec ce qui est considéré pour être mal.* (*Ibid.*)

La nouveauté est de voir un projet qui embarque collectivement des Africains. Mais, en même temps, le professeur guinéen formule quelques griefs contre le projet parmi lesquels le risque de faire des Tutsi des victimes permanentes, chez certains écrivains celui de s'être identifiés aux victimes tutsi, mais surtout celui d'avoir forgé un parallèle avec les victimes juives :

> *Je fus donc surpris de découvrir que certains écrivains de l'Expédition Rwanda ont fait un parallèle avec le modèle israélien pour décrire l'expérience tutsi au Rwanda. Pour le génocide, ils ont utilisé des expressions comme « holocauste », « Shoah tutsi », « solution finale », « plus jamais », « diaspora tutsi », « négationniste et révisionniste ». Les écrivains furent aussi influencés par les travaux sur l'holocauste d'écrivains juifs comme Primo Levi et Elie Wiesel. Finalement, ils ont permis que leurs écrits justifient le point de vue que les Tutsi sont les victimes permanentes, même si un gouvernement dirigé par des Tutsi occupe le pouvoir. Cette logique de victime permanente tutsi mobilise tout le pays contre un seul ennemi – les extrémistes hutu au Rwanda et en RDC – au détriment de la reconstruction de la nation, de la paix et de la réconciliation.* (*Ibid.*)

En plus de s'opposer au lien qui serait forgé avec Israël, il reprend la critique récurrente qui blâme le fait de penser le génocide des Tutsi à partir des catégories de l'Holocauste. Diawara quitte aussi le monde du texte pour exprimer ses réserves vis-à-vis du pouvoir de Kigali. Ses prémisses limitent sa conclusion. Il est vrai que l'idée d'engagement met le critique en droit de questionner une œuvre littéraire ou un écrivain en rapport avec les enjeux de la

reconstruction d'un pays et d'un pouvoir politique. La grande faiblesse de l'analyse de Diawara est d'avoir oublié d'inclure la dimension du témoignage au projet « Écrire par devoir de mémoire ». Le témoignage a sa propre économie basée sur la victime qui parle de sa souffrance. Or, Diawara s'enferme dans le « je » de l'écrivain engagé et ramène le « je » du narrateur victime à l'« intention » de l'auteur. Pourtant, le témoignage est non pas une lutte, mais une histoire qu'on raconte et qui se suffit à elle-même.

La littérature africaine post-génocide est enracinée dans un double héritage d'engagement et de témoignage. Elle est engagée dans sa relation avec les œuvres africaines ; elle est en dialogue avec des œuvres étrangères parce qu'elle a comme objet un génocide sans précédent en Afrique. La convocation de Levi et de Wiesel relève justement de l'inscription de cette littérature dans le champ du témoignage. Ce que Diawara dit de Levi ou de Wiesel pourrait être dit de l'engagement. En d'autres termes, en quoi Sartre est plus légitime que Levi dans la littérature relative au génocide[9] ?

Le projet « Écrire par devoir de mémoire » a accouché d'une littérature post-génocide qui se donne comme un retour de l'écrivain sur soi, un procès d'une écriture qui, par essence, vient toujours longtemps après les événements. Mais cette littérature qui précède le génocide est un tournant dans la mesure où l'après-génocide, comme lieu d'écriture ou de nouveaux paradigmes, expose la fragilité de la circonscription, par les sciences humaines et sociales, d'un objet d'étude qui les déborde. Dès lors, le génocide s'écrit à partir d'un trou, d'une faille, qui oblige à opérer un tournant pour pouvoir réévaluer les cadres théoriques des champs littéraires. Il s'ensuit que le génocide entraîne irrésistiblement la reconstruction ou la refondation de la littérature africaine dans son itinéraire, sa thématique, son écriture ainsi que son identité. Cette littérature post-génocide, est-elle rwandaise ou ivoirienne, européenne ou américaine ? Est-elle témoignage ou engagement ? Toujours est-il que le génocide s'est collé, entre autres, au domaine littéraire :

> *On ne peut plus aujourd'hui écrire en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait jamais eu lieu. Pas parce que la temporalité et avec l'histoire ne connaissent pas la régression. Le génocide qui eut lieu dans les Grands Lacs en 1994 n'est pas seulement la culmination sur le continent africain du temps de la violence qui, au Rwanda même, avait déjà plusieurs fois, bien avant, fait son apparition dans des tueries, des massacres, et même dans des génocides. Tragédie la plus violente que l'Afrique ait connu ces derniers temps, il est aussi le symbole d'une idée qui désormais fait corps avec la terre africaine : l'extermination de masse perpétrée par des Africains sur des Africains. C'est en tant que tel qu'il entre dans le domaine de la philosophie africaine, car peut-on encore sérieusement penser en Afrique de nos jours, en excluant l'idée de l'autodestruction ? Peut-on encore écrire l'histoire africaine à partir du cocon de la culture de l'innocence ? À partir d'une généalogie de la victime seule ? Peut-on encore parler d'un espace « spécifiquement africain » de l'humain ? Un fait est sûr, aujourd'hui, l'idée génocidaire est de plus en plus investie dans la pratique de la politique, autant que le concept du génocide s'est installé dans l'imagination des artistes, comme barrière, comme limite ; et surtout pas seulement pour ces écrivains-là qui, quatre années après les massacres, sous la férule d'un festival littéraire, sont allés visiter les collines sanglantes du pays de la mort, pour produire des œuvres exprimant une « réaction africaine ».* (Nganang, 2007 : 24-25)

L'écrivain camerounais Patrice Nganang n'a pas fait le déplacement de Kigali à l'époque. Il considère le drame du génocide au Rwanda comme une métaphore, ou mieux la somme des crises africaines. Le génocide est pour lui un nouveau point de départ de plusieurs domaines, en plus de celui de la littérature. L'une des caractéristiques de cette nouvelle littérature est, par-delà l'Afrique, de poser le problème humain de la violence. En outre, elle s'inscrit dans un espace africain et met ainsi à nu « l'extermination des Africains par des Africains » et, par là, elle ouvre le procès de l'Afrique innocente appelée à assumer ses contradictions et ses tragédies. Comment situer une telle perspective dans la négritude « engagée » et exaltante des valeurs traditionnelles africaines chez Senghor ?

Le Nigérian Wolé Soyinka a toujours été critique vis-à-vis de la négritude. Il s'était insurgé contre un mouvement qui se limitait à une Afrique précoloniale et idyllique. Il est parmi les premiers intellectuels

africains à avoir dénoncé le génocide dès mai 1994[10]. Dans une interview, il reviendra sur le cas du Rwanda en rapport avec le génocide :

> *Je veux bien qu'on parle de la négritude, mais alors comment expliquer les massacres au Rwanda ? Est-ce de la négritude ? Vous voyez, c'est de tels problèmes douloureux que nous devons affronter, que la négritude devrait évoquer ! Et non l'atmosphère romantique et idyllique qui l'entourait au moment de son apparition.* (2001 ; texte en ligne)

Le génocide au Rwanda est une mise en cause d'une certaine négritude, donc d'une certaine forme d'engagement. L'engagement ou la négritude chez Soyinka ne devraient pas être une dénonciation de l'Occident ou un retour nostalgique aux traditions africaines. L'écrivain nigérian invite à affronter des problèmes contemporains. Une autre caractéristique de cette littérature serait donc de prendre conscience des problèmes qui déchirent l'Afrique et d'en accepter la responsabilité. Répondant à une question spécifique sur le Rwanda, Wolé Soyinka renchérit :

> *Pour moi, il est toujours important de reconnaître son propre rôle et sa propre responsabilité, parce que nous ne pouvons pas continuer à blâmer le monde extérieur pour toutes nos guerres. Mais le cas du Rwanda est très complexe. La politique coloniale belge, la politique coloniale française qui consistaient à manipuler les consciences des Hutu et des Tutsi, à les monter l'une contre l'autre, tout cela a contribué à alimenter le génocide.* [...] *Mais une fois que cela a été dit et fait, c'est finalement nous qui « fauchons » nos propres frères. C'est nous qui avons pris les machettes et qui avons tué, c'est nous qui avons organisé les massacres.* [...] *En somme, les responsabilités sont partagées. Nous ne devons jamais, jamais nier notre propre culpabilité dans un tel crime contre l'humanité.* (*Ibid.*)

Il y a chez Soyinka et Nganang une convergence d'idées. Nganang, dans sa réflexion sur le génocide, se demande si l'inscription du génocide en littérature n'a pas inventé un nouveau genre littéraire en Afrique et si elle n'a pas jeté un sort sur une « génération » d'écrivains nés après les indépendances aux prises avec des violences d'un État contre le citoyen africain. La littérature créée serait une littérature du témoignage qui inclurait la fiction sur la guerre du Biafra que Nganang présente comme « prologue du génocide des Tutsi Rwandais » (2009 : 90).

Alain Mabankou du Congo Brazzaville s'engage dans une écriture qui ne s'essouffle pas : ses narrateurs racontent sans le moindre point du début à la fin. Dans *Verre cassé*, une référence au génocide est faite par « des coupe-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda » (2005 : 15). Reprenant le recueil de témoignage de Jean Hazfeld, *Une saison de machettes* (2003), Mabanckou, tout en le paraphrasant, s'intéresse aux œuvres sur le génocide. Dans sa communication au colloque « Génocide des Tutsi et reconstruction des champs du savoir » tenu à Kigali du 23 au 25 juillet 2008, l'auteur réfléchit sur le rôle des écrivains africains et sur ce que les récits de génocide apportent à la littérature :

> [...] *mon sort est désormais lié à celui d'une génération d'écrivains dont la plume a vu le jour avec le génocide des Tutsi au Rwanda. En 1994, mon problème n'était pas alors de savoir comment écrire après ce génocide mais comment écrire pendant cette barbarie qui endeuillait le pays des Mille Collines pratiquement quelques mois avant la publication de mon premier livre, Au jour le jour, un recueil de poèmes qui ne fut lu que par quelques-uns de mes amis...*
>
> (2008 ; texte en ligne)

Alain Mabanckou rejoint son collègue camerounais sur l'idée d'une nouvelle génération d'écrivains. En réalité, ce n'est pas le fait d'être né après les indépendances africaines ou d'écrire avant ou après le génocide qui importe, mais le fait qu'un génocide change le cours de la littérature africaine[11]. La relation entre le génocide et l'écrivain reste complexe :

> *Quatorze années après ce génocide des Tutsi au Rwanda, l'écrivain d'Afrique noire francophone n'est donc certainement pas encore en mesure de cerner ce que les sociétés africaines attendent de lui. En réalité nous assistons à une recomposition du statut de l'écrivain et de sa perception dans nos sociétés. Cet écrivain sait désormais que son rôle dans la reconstruction des savoirs, dans la pérennité de la mémoire est plus que jamais murmuré sur toutes les lèvres. On lui demande donc de s'exprimer, de dénoncer. C'est une commande sociale. Et s'il ne l'exécute pas – ou si l'on croit qu'il ne l'a pas exécutée –, c'est sa création qui se trouve mise en cause.* (Mabanckou, 2008 ; texte en ligne)

La demande d'engagement vient de la société qui donne l'ordre. Or, c'est ce qui est difficile à exiger d'un écrivain qui se veut maître de son texte. Mabanckou recourt à sa dimension d'humain pour se sentir concerné tout en reconnaissant que le rôle de l'écrivain est entamé et qu'il ne peut pas ne pas tenir compte de la demande sociale. Les termes de l'engagement sont redéfinis dans le cadre du génocide :

> *Il n'y a pas de littérature neutre… Chaque écrivain est par voie de conséquence un engagé – voire un enragé. En célébrant la vie, il s'engage dans son époque. En remuant le passé, il s'engage dans son époque. En écoutant le murmure de l'autre monde, il s'engage dans son époque.* (*Ibid.*)

L'engagement consiste donc à « faire face au moment présent » en invitant l'écrivain à dialoguer avec sa société. Ce « moment présent » marque la triade « écrivain-œuvre-société ». Ce « moment présent » fait basculer l'œuvre vers un avenir proche qui s'exprime au présent : « je m'engage ». La dimension testimoniale consiste à rétablir les liens entre le présent et son arrière-plan fondamental et blessé qu'on voit dans « remuer le passé ». Le défi de l'expression littéraire est donc de situer l'œuvre au carrefour de l'engagement et du témoignage. L'écrivain africain de la période post-génocide incorpore une nouvelle dimension à l'engagement qui s'entrecroise avec le témoignage, la réceptivité. Cette dernière accompagne désormais l'acte d'écrire traduit par l'écoute : « En écoutant le murmure de l'autre monde, il [l'écrivain] s'engage dans son époque » (*ibid.*). Celui qui écrit est celui qui écoute. En d'autres termes, écouter ou recueillir pour écrire fait du texte littéraire une œuvre de réceptivité.

En somme, la littérature africaine post-génocide s'empare d'un événement qui a eu lieu et en fait son objet d'étude. Elle s'inscrit dans la dynamique de l'engagement et tente, dans la mesure du possible, de rendre compte de la parole du rescapé. Cette parole est la même et l'autre. Elle est la même dans la mesure où la littérature veut rendre témoignage par procuration. Elle est autre en ce sens que le témoignage du survivant prend une forme nouvelle au contact des modalités de la fiction. L'histoire « vraie » du survivant et le lieu fixe du Rwanda 94 se laissent interrompre et accaparer par les récits intemporels et utopiques de la fiction.

Cette littérature, outre qu'elle a le Rwanda comme espace réel, reconfigure la notion géographique d'identité d'une œuvre en traversant plusieurs genres, plusieurs continents et plusieurs langues. Elle est en même temps rwandaise, sénégalaise, française, belge, canadienne, américaine, francophone et anglophone. On pourrait considérer, du point de vue de l'engagement, que cette littérature établit une complicité entre l'auteur et son œuvre. Du point de vue du témoignage, l'auteur témoigne en tant que tiers, mais aussi à travers la création de ses personnages.

Notes

1. Sartre dit entre autres : « L'écrivain peut vous guider et s'il vous décrit un taudis, y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation » (2002 : 16). Et ailleurs, il poursuit : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action » (*ibid.* : 28).
2. Il écrit et cite la lettre de Paulhan à Etiemble du 8 avril 1953 : « Quelle bonne idée, ironise Paulhan, d'obliger chaque collaborateur à une revue de montrer d'abord son casier judiciaire ! Son livret scolaire, pourquoi pas ». Winock poursuit librement la citation liée au commentaire : « Paulhan se demande toujours pourquoi un "indigne national" serait incapable d'écrire un très beau poème ou un bon roman. La prison d'Oreste s'y prête assez bien » (1999 : 592).
3. J.-P. Sartre dans une présentation des *Temps modernes,* cité par Annie Cohen-Solal et repris dans E. Traverso (1997 : 217-218).
4. Emmanuel Levinas parle de l'apport de l'existentialisme sartrien contre l'antisémitisme dans ce qu'il appelle « expériences fondamentales du monde moderne » pour la cause de l'homme (2000 : 122).
5. Le premier témoignage de Primo Levi, *Si c'est un homme*, n'est publié qu'en 1947 à 2 500 exemplaires chez Da Silva après un refus des éditions Einaudi qui le publieront finalement en 1956. La première traduction française ne date que de 1961, deux ans après la traduction en anglais (source : « Vie de Primo Levi », dans Levi, 1995 : 86-87). Levi confie : « *Si c'est un homme* a eu une carrière difficile. Il n'a été connu que dix ans après avoir été écrit » (*ibid.* : 57).
6. L'expression « déclarations d'amour » revient avec une variante : « déclarations verbales ».
7. Les mots « témoin » et « témoignage » sont récurrents dans le texte.
8. Le premier récit fictionnel sur le génocide des Tutsi, *Yolena* du Congolais Pius Ngandu Nkashama, a été publié en mai 1995.
9. Diawara écrit par exemple : « Le problème de l'implication a toujours

existé par rapport à la littérature et à l'art africains. Le premier poète de la Négritude à s'être *engagé* fut Aimé Césaire lorsque, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, il affirma son identification avec le Congo contre le colonialisme belge, et rendit hommage à la dignité et à l'héroïsme de "ceux qui n'ont jamais rien inventé" par opposition aux inventeurs d'armes de destruction massive et à ceux qui commettent pogroms et autres crimes contre l'humanité au nom du progrès. Les poètes de la Négritude ont risqué leur réputation pour la liberté de l'Afrique, leur poésie tirant sa force du mouvement de décolonisation et de la lutte contre le racisme. En France, où vivait la majorité de leur lectorat, les poètes de la Négritude ont vu leur légitimité renforcée par le soutien de Sartre, Breton et d'autres, intellectuels et artistes de l'époque » (2002 ; texte en ligne). On ne reprocherait pas à Chambers de s'inspirer de Levi pour parler du Sida.

10. Le 11 mai 1994, *Los Angeles Times* reportera de lui ceci : « All notions of sovereignty with respect to Rwanda should be completely forgotten and we should just go in and stop the killing ».

11. Pius Ngandu Nkashama et Boubacar Boris Diop ont écrit sur le génocide et sont nés dans les années 1940.

Références bibliographiques

ALEXIS, J.-S. [1956] : « Débats », *Actes du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs,* Paris, numéro spécial de la revue *Présence Africaine*, 66-83.

DEGUY, M. [2004] : « De l'incroyable », dans C. Coquio, *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 123-135.

DIAWARA, M. [2002] : « La Littérature africaine et l'expédition africaine ». En ligne : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2254 (page consultée le 5 mai 2009).

DIOP, A. [1956] : « Discours d'ouverture », *Actes du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs,* Paris, numéro spécial de la revue *Présence Africaine*, 9-18.

DIOP, B. B. [2003] : « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », *Lendemains,* vol. 28, nº 112, 73-81 ;

——— [2007] : *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey.

DJEDANOUM, N. [2000] : *Rwanda. Kigali-Butare. Écrire par devoir de mémoire* (brochure), Lille, Arts et Médias d'Afrique.

FANON, F. [1985] : *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil.

KAREGEYE, J.-P. (dir.) [2009] : *Rwanda. Récit du génocide, traversée de la mémoire,* Bruxelles, Espace de Libertés *(La Pensée et les Hommes* n° 71).

KESTELOOT, L. [(1968) 1992] : *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, Vanves, Édicef.

ILBOUDO, M. [2009] : « Comprendre l'incompréhensible », dans J.-P. Karegeye (dir.), 235-241.

LEVI, P. [1995] : *Le Devoir de mémoire. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, Paris, Éd. Mille et une nuits.

LEVINAS, E. [(1994) 2000] : *Les Imprévus de l'Histoire*, Paris, LGF.

MABANCKOU, A. [2005] : *Verre cassé*, Paris, Seuil ;

——— [2008] : « Rwanda. Ce génocide qui nous mine la conscience ». En ligne : http://www.lecreditavoyage.com/article/rwanda-ce-genocide-qui-nous-mine-la-conscience/ (page consultée le 13 mai 2009) ;

——— [2009] : « Rwanda. Pour une écriture de l'après-génocide », dans J.-P. Karegeye (dir.), 253-255.

NGANANG, P. [2007] : *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Homnisphères ;

——— [2009] : « Question de génération », dans J.-P. Karegeye (dir.), 243-252.

SARTRE, J.-P. [(1946) 1954] : *Réflexion sur la question juive* (*Les Temps modernes*, nº 3), Paris, Gallimard ;

——— [(1947) 2002] : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

SENGHOR, L. S. [1956] : « L'Esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », *Actes du Premier Congrès international des écrivains et artistes noirs,* Paris, numéro spécial de la revue *Présence Africaine*, 51-65.

SOYINKA, M. [2001] : *Du droit de perdre l'espoir*, entretien de B. Mongo-Mboussa et T. Boni. En ligne : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1943 (page consultée le 11 mai 2009).

TRAVERSO, E. [1997] : *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Cerf.

WABERI, A. A. [2000] : *Moisson de crânes,* Paris, Le Serpent à Plumes ;

——— [2009] : « La première couche d'encre », dans J.-P. Karegeye (dir.), 231-234.

WINOCK, M. [1999] : *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil.

L'INDICIBLE ET LA FICTION CONFIGURATRICE

ALEXANDRE PRSTOJEVIC

Mars 1945. Le Troisième Reich est moribond. Depuis le débarquement en Normandie, les armées alliées ne cessent de progresser vers le cœur du territoire allemand. Le front qui, quelques jours auparavant, traversait les Pays-Bas, la Belgique, le Luxembourg et la France s'enfonce inexorablement : le 4 mars, la IXe armée atteint le Rhin à Orsoy tandis que le 7e corps investit la ville de Cologne. Le 7 mars, à Remagen (situé entre Bonn et Coblence), l'armée américaine prend le seul point encore intact sur le Rhin. Quant au front de l'Est, descendu des hauteurs polaires de la Russie, il est désormais aux portes de l'Allemagne : le 4 mars, des combats acharnés ont lieu à Breslau sur la frontière germano-polonaise tandis qu'au nord les troupes du 1er front de Biélorussie commandées par le général Joukov sont déjà à Stettin. À Berlin, le Führer se coupe du monde et veut croire encore en la possibilité d'une ultime défense du Reich millénaire. Commence alors la valse des généraux, tour à tour nommés, puis remplacés par Hitler qui cherche la solution miracle.

À l'arrière, la France fête sa liberté retrouvée, l'Italie se déchire, la Pologne est dans la confusion, la Yougoslavie est assommée. Partout d'énormes mouvements de troupes rythment la vie et annoncent, pour certains, la démocratie, pour d'autres, un demi-siècle de communisme. La carte de l'Europe est balafrée d'épaisses lignes multicolores qui se déplacent au gré des batailles. La guerre est *en train* de finir dans un bain de sang aux proportions gigantesques.

Dans les coulisses désolées de cette histoire militaire, loin des bouches de feu, de l'odeur de la poudre et des gémissements des blessés, l'armée soviétique qui, un mois et demi auparavant, venait d'entrer dans le camp d'Auschwitz [1], mène son enquête sur le système concentrationnaire nazi et déterre, le 5 mars 1945, à proximité du crématoire III de Birkenau, une gourde en aluminium contenant un carnet de 14,5 x 9,5 cm composé de 91 pages numérotées. Rongé par l'humidité, le début du manuscrit rédigé dans le dialecte yiddish de la région de Bialystok est illisible. Le récipient contient un deuxième document. Composé de deux feuilles volantes couvertes de la même écriture, daté du 6 septembre 1944, il constitue un supplément précieux au document principal et porte la signature de Zalmen Gradowski [2]. L'auteur y exhorte le futur lecteur à chercher dans l'enceinte du camp d'autres témoignages enfouis :

> *J'ai écrit ce texte à l'époque où je me trouvais au Sonderkommando.* [...] *J'ai voulu le laisser, ainsi que de nombreuses autres notes, en souvenir pour le futur monde de paix afin qu'on sache ce qui s'est passé*

ici. [...] *Cher découvreur, cherche partout sur chaque parcelle de sol. Dessous, sont enfouis des dizaines de documents, les miens et ceux d'autres personnes, qui projettent une lumière sur ce qui s'est passé ici.* [3]

En effet, peu de temps après la découverte soviétique, et de façon tout à fait indépendante, Haïm Wollnerman, un survivant des camps revenu à Auschwitz à la recherche des traces d'amis et parents disparus, acquiert le deuxième manuscrit de Gradowski déterré à la même époque par des mains inconnues[4]. Dans les décennies qui vont suivre, le sol du plus grand camp de concentration nazi livrera des documents laissés par quatre autres détenus : Haïm Herman[5] (février 1945, écrit en français), Lejb Langfus (deux manuscrits découverts en avril 1945 et en avril 1952, écrits en yiddish), Zalmen Lewental (juillet 1961 et octobre 1962, en yiddish), Marcel Nadsari (octobre 1980, en grec). Uniques dans leur genre, ces documents constituent aujourd'hui les témoignages peut-être les plus importants sur la « solution finale ». Écrits par ceux qui furent placés « comme gardien[s] aux portes de l'enfer »[6], ils livrent, au-delà des informations factuelles brutes, une inappréciable *vision interne* de l'industrie de la mort.

En effet, tous ces manuscrits ont été rédigés par des membres du *Sonderkommando*, c'est-à-dire des déportés qui furent choisis par les SS pour faire partie d'une unité spéciale chargée d'assurer le bon fonctionnement des chambres à gaz et des crématoires. Les textes en disent long sur l'épouvantable quotidien de ces hommes qui vivaient dans une autarcie presque totale. Cantonnés dans des baraquements situés à proximité immédiate des crématoires, parfois logés dans l'espace même des crématoires, ils furent – à en croire les témoignages des survivants « ordinaires » – frappés d'ostracisme par la communauté des détenus. Recrutés, souvent de façon inattendue, par des SS qui demandaient des volontaires pour un travail certes dur, mais qui garantissait de meilleures conditions de vie (supplément de nourriture, des vêtements plus chauds, etc.) sans pour autant que soit précisée la nature exacte du travail[7], ces détenus se trouvaient aussitôt projetés dans l'univers de la mort, astreints à des tâches des plus infamantes. Ils menaient les déportés dans les chambres à gaz, en extrayaient plus tard les cadavres, les transportaient dans les crématoires où ils les brûlaient et évacuaient ensuite les cendres selon les ordres de l'administration pénitentiaire. Souvent, ils secondaient les SS dans le déchargement des convois sur la rampe. Parfois, ils étaient employés comme auxiliaires pour accomplir des actions d'extermination à l'intérieur des camps[8]. Des ouvriers de la mort, donc. Hommes poussés à l'ultime limite de l'humanité. Physiquement et mentalement coupés du reste du camp. L'image qu'en gardent les survivants est éloquente. L'un des premiers déportés politiques à Auschwitz, Wieslaw Kielar, se souvient :

Les membres de ce commando spécial n'étaient réellement plus des hommes à part entière, en eux, tout sentiment humain avait disparu, brûlé en même temps que celui ou celle qui leur était le plus cher. Ils étaient totalement endurcis, insensibles aux souffrances et à la mort d'autrui. [...] *Le seul sentiment qu'ils connaissaient encore était la peur de leur propre mort, une peur d'autant plus vive qu'ils connaissaient de près la machinerie barbare de la mort.* [9]

Il émanait une odeur nauséabonde de leurs vêtements, relate Primo Levi en 1946, *ils étaient toujours sales et avaient un aspect complètement sauvage, de vraies bêtes féroces. Ils étaient choisis parmi les pires criminels condamnés pour de graves crimes de sang.* [10]

Pendant ma détention à Auschwitz, se souvient Jacques Stroumsa, *le mot Sonderkommando provoquait en nous une sorte de terreur. Nous savions que ce commando existait, à quelles tâches il était astreint, mais nous avions peine à le croire.* [11]

Dans ce lieu de martyre qu'était Auschwitz-Birkenau, a existé ainsi un degré supplémentaire d'horreur qu'il fut possible à un détenu de franchir : le *Sonderkommando* pratiquait un commerce intime avec la mort. Pour le commun des prisonniers, sa condition était à la fois horreur hallucinée et repoussoir moral : tout homme en bonne santé pouvait finir en suppôt de l'assassin et l'on ne sait ce qui fut le plus insupportable, l'idée de ne pas survivre à la prochaine sélection ou celle d'être impliqué activement dans le processus de l'extermination. Il serait pourtant faux d'en conclure

à une prédestination morale à l'abject de la part des hommes qui composaient ces unités spéciales. Simples détenus, enrôlés par ruse et confrontés à la mécanique de l'anéantissement[12], ils connaissaient la fin que le système SS réservait aux Juifs et, de ce fait, ne se faisaient aucune illusion quant à leurs propres chances de survie. De cette situation humaine extrême – formée à la jonction entre le perfide privilège du savoir que leur offraient les SS et la culpabilité des actes commis qui l'accompagnait –, est né l'impératif de témoigner devant une autre instance que celle du tribunal des hommes. En effet, les huit documents déterrés, que l'on désigne souvent par le terme *meguilots* d'Auschwitz en référence aux cinq livres de l'Ancien Testament, ne sont comparables à aucun autre témoignage laissé par les naufragés de la Deuxième Guerre mondiale, dans la mesure où la parole du témoin semble spontanément proférée face à l'absolu, même si, d'un point de vue pragmatique, le document qu'elle constitue a pour finalité de prouver, à la postérité, l'existence et les dimensions du judéocide.

Rédigés par des hommes emportés par la guerre, qui savaient, au moment où ils prenaient la plume, qu'ils ne survivraient pas à leurs écrits, les documents laissés par Herman, Langfus, Lewental, Nadsari et Gradowski sont à la fois des témoignages « purs » du point de vue historique et des œuvres – du moins en ce qui concerne Zalmen Gradowski – qui posent la question de la possibilité de l'art dans une situation extrême. En réalité, en lieu et place d'une suite de dates, de toponymes, de grades et de noms d'officiers, à l'attendu langage confus, « encombré et manchot [...] de celui qui va mourir » (Levi, 1992 : 74), le lecteur des *meguilots* d'Auschwitz découvre des pensées clairement énoncées, un récit construit, souvent marqué par le peu d'attention accordée à tel ou tel détail matériel, mais soucieux de fournir des éléments qui permettent de saisir la réalité de l'extermination telle qu'elle fut vécue par l'être humain dont c'est le testament. Ainsi, un curieux retournement semble s'opérer à la lecture de ces traces incomplètes : là où l'on s'attendait à la factualité aride d'un document écrit dans l'urgence, surgissent des récits certes variés dans leur forme et leur style, mais tous marqués par la volonté d'aller au-delà du pur factuel, par la présence d'un « surplus » irréductible, d'une graine d'humanité dans la poussière de l'archive. Et inversement, comme on le verra par la suite, la parole du survivant surprendra plus d'un lecteur par sa mathématique précision dépourvue de sentiments.

L'ART TÉMOIN

Le corpus des témoignages aujourd'hui accessibles des *Sonderkommandos* se compose des textes retrouvés dans le sol d'Auschwitz-Birkenau dont la plupart ont été récemment publiés en France dans deux ouvrages de référence, *Au cœur de l'enfer* et *Des voix sous la cendre*, des dépositions faites devant la Commission d'enquête en mai 1945 et de quelques témoignages publiés trois décennies plus tard par de rares survivants ayant fait partie de cette unité spéciale – notamment celui de Filip Müller. Ainsi, une unique réalité historique se trouve comme réfractée dans les récits des hommes qui ont vécu, travaillé et souffert ensemble, mais qui, par les conditions radicalement différentes dans lesquelles ils prennent la parole – camp de concentration, tribunal, société civile occidentale des années 1970 –, ont été amenés à leur donner des formes diverses. Ce que ces textes révèlent n'est pas tant la fragilité du souvenir – car ils concordent, sans aucun doute possible, avec le réel évoqué – que la spécificité de la *représentation* qui en est faite par chaque individu. Offrant à l'historien des informations précieuses sur la matérialité du génocide, ils interpellent un littéraire sur la nature du dire qui en assure la transmission, les deux n'entrant pas en opposition mais, bien au contraire, permettant une forme de relais testimonial doublement profitable pour notre conception de la connaissance du passé et de l'art du récit.

En effet, les huit documents déterrés à Birkenau présentent une variété de contenus et de formes narratives allant d'une courte lettre-testament[13] que Haïm Herman adresse, le 6 novembre 1944, à ses « chères femme et fille » pour leur conter les derniers jours de son existence et leur donner des conseils pratiques de survie dans une France occupée, jusqu'au long récit indiscutablement littéraire de Zalmen Gradowski adressé à une

postérité inconnue afin qu'au moins une part de la réalité du génocide « parvienne au monde ». Entre les deux, comme sur une échelle graduée de styles, s'alignent ces incroyables legs de l'enfer que sont les récits de Lewental, Langfus et Nadsari. En effet, si la souvent trop laconique lettre de Herman, marquée par des fautes de français et une syntaxe incohérente, est destinée à un usage strictement privé, le récit de Zalmen Lewental, nettement plus long et ambitieux[14] – parvenu jusqu'à nous sous une forme très endommagée, presque illisible –, place pour ainsi dire à l'horizon de son attente un lecteur idéal situé dans une future Europe en paix. C'est pourquoi, à la différence de l'écriture épistolaire de son compagnon d'infortune, le récit de Lewental offre le tableau chronologique de son expérience personnelle, depuis sa déportation dans le camp d'Auschwitz, jusqu'au soulèvement du *Sonderkommando* le 7 octobre 1944. C'est une véritable histoire abrégée de la déportation, empreinte du souci de l'exactitude factuelle. Lorsqu'il enterre, vraisemblablement à la même époque, le journal d'un Juif de Lodz et l'accompagne d'une courte notice explicative permettant à celui qui le découvrira de reconstituer le contexte dans lequel il a été rédigé et retrouvé, Lewental se pose, une fois de plus, en véritable auxiliaire des historiens. En tant que chroniqueur du *Sonderkommando* et de son soulèvement et en tant qu'« archiviste » de la mémoire de la destruction, il accomplit un acte de foi comparable à celui qu'Emmanuel Ringelblum et ses hommes firent dans le ghetto de Varsovie.

* * *

Un identique souci documentaire traverse le témoignage de Lejb Langfus dont la partie centrale porte sur son expérience concentrationnaire entre 1943 et le 26 novembre 1944. Une certaine stylisation de l'expression, la fragmentarité de la forme et les procédés de composition de ce texte, à partir de textes courts rappelant la technique de *patchwork* qui le caractérise, ont poussé Nathan Cohen à conclure que ce témoignage s'apparente à un « rapport dont la plus grande partie est écrite dans un style proche de celui du journalisme » (*Des vois sous la cendre* : 348). La remarque est digne d'intérêt : sous la plume d'un historien, elle signifie que le récit, dont la nature purement testimoniale n'est pas à prouver, « déborde » son cadre pragmatique pour proposer un surplus sémantique – ici identifié au « journalisme » – qui n'est pas autre chose qu'un mélange d'attention accordée à l'expression et de choix du point de vue aboutissant à une écriture artistiquement « signée ». En d'autres termes, Langfus accomplit un pas supplémentaire vers une forme esthétiquement signifiante par rapport à Lewental avec lequel il partage pourtant la même obsession factographique prouvée, de façon surprenante, par une autre similitude entre les deux projets : tout comme Lewental, Langfus ajoute au récit de ses souffrances le témoignage précieux qu'il a pu personnellement recueillir d'un homme qui avait été déporté dans le camp de Belzec. Ainsi se fait-il à la fois le chroniqueur de son malheur et le dépositaire de la mémoire d'autrui. Mais cette inquiétude de la trace et son regard rivé sur un avenir qui jugera les assassins, ce besoin de fournir à la postérité un témoignage opératoire qui sera utile aussi bien au juge qu'à l'historien, également partagés par Lewental, se trouvent, dans le récit de Lejb Langfus, singulièrement développés et enrichis par une facture littéraire incontestable.

En effet, la version « canonique » de ce témoignage, présentée au public français dans le recueil *Des voix sous la cendre,* se compose de trois chapitres : 1. « Dans l'horreur des atrocités » (lui-même subdivisé en trois parties : « Faits divers », « Sadisme ! » et « Notes »); 2. « Les six cents jeunes garçons » ; 3. « Trois mille femmes ». Le premier est marqué par une remarquable fragmentation narrative résultant non pas d'un défaut de préservation du support matériel comme ce fut le cas avec le manuscrit de Lewental qu'il a fallu déchiffrer ligne à ligne avant d'obtenir une version à peu près lisible, mais d'une décision auctoriale préalable à la prise de parole. Composé de quatorze morceaux narratifs, « Faits divers » forme un tableau de l'extermination telle que l'auteur l'a vécue durant son service dans les *Sonderkommandos*. Ce tableau est marqué par le regard de la victime. Ici, le processus de la mise à mort n'est pas décomposé en phases minutieusement décrites, comme ce sera plus tard

le cas dans les dépositions que les survivants feront devant la commission de l'Armée rouge. La mécanique de l'anéantissement que les juges et les historiens tentent de reconstituer cède la place au vécu intime des victimes. Le meurtre est revisité à travers le jeu de regards entre le condamné et le témoin de l'exécution. (Il n'est pas rare que les victimes apostrophent les *Sonderkommandos*.) La gothique alchimie de la mort, qui a germé dans l'esprit d'un peintre raté, est ici humanisée dans la matérialité des sentiments, c'est-à-dire dans le vécu réel, personnel, humain d'une mort justement indifférente à toute particularité de la victime. À défaut d'un nom, le numéro de matricule qui traverse, nu et maigre, les derniers mètres qui le séparent de l'entrée du bunker, retrouve son individualité à travers le geste, la parole, le regard que le *Sonderkommando* retiendra de lui. Ainsi, ces « gardiens aux portes de l'enfer » sauront honorer l'homme dans le cadavre. Cette « humanisation de la trace », grâce à quoi le témoignage devient plus qu'une énonciation des chiffres, marque profondément certains *meguilots* d'Auschwitz et leur donne un profil littéraire incontestable. Symboliquement, ces témoignages ne permettent pas aux vents de l'oubli d'éteindre les noms.

Sur le public du tournant du millénaire, formé dans le paradigme, hérité des Lumières, de la séparation du beau et de l'utile, c'est-à-dire (en ce qui nous concerne) de l'esthétique et du factuel, les récits des *Sonderkommandos* exercent un effet émotionnel et esthétique profondément troublant. Cela est notamment vrai pour le témoignage de Zalmen Gradowski qui offre peu d'informations factuelles. Les envolées lyriques, les effets de style, l'expression des pensées des déportés sont légion, les dates et les noms des officiers assez rares. Et pourtant, *Au cœur de l'enfer* est le témoignage peut-être le plus direct, le plus important et certainement le plus troublant de tous les récits de la Shoah.

Voici comment est présentée la déportation des Juifs de Grodno depuis leur camp de Kielbazyn vers une destination inconnue, vraisemblablement Auschwitz :

> *Viens, mon ami, parcourons ces cages roulantes. Tu vois : ici est assise ou se tient debout une mère triste et désespérée, plongée dans de profondes pensées cauchemardesques. On entend le martèlement des roues qui s'appesantit comme une lourde charge avec sa sonorité mélancolique et en harmonie avec l'atmosphère triste et décourageante. On dirait que le voyage dure depuis une éternité. C'est que nous sommes montés dans l'éternel train juif errant à la disposition des peuples et nous devons y monter ou en descendre suivant leur bon vouloir et leur degré de compréhension.*
> *Tu vois, mon ami, des hommes qui se tiennent comme rivés autour de chaque fenêtre du wagon et regardent au-dehors le monde libre. Chacun veut rassasier son regard qui erre en tous sens, comme s'il avait le pressentiment de le voir pour la dernière fois.*
> *Tu remarqueras, mon ami, deux jeunes gens debout, un homme et une femme. Leurs regards sont maintenant comme rivés vers une seule direction. Ils se taisent, mais leurs pensées se rencontrent et de leurs cœurs s'échappent de faibles gémissements, tant l'éclair d'un souvenir marquant les a maintenant fascinés et arrachés à la réalité. Ils se souviennent d'autrefois, du passé à peine écoulé. C'est à cet endroit, à cette gare familière de Losona qu'ils se sont si souvent rencontrés et ont passé ensemble leurs vacances et que leur attirance mutuelle s'est changée en amour passionné.*
> (*Des voix sous la cendre* : 40-41)

La fictionnalisation est ici un puissant levier narratif. Les hommes et les femmes qu'évoque Gradowski sont des *personnages* inventés dans la mesure où l'auteur n'a pas pu les rencontrer personnellement et, de ce fait, ne peut qu'imaginer leurs pensées ou leurs émotions.

Procédé romanesque par excellence, la mise en scène de la vie intérieure est particulièrement prégnante dans la partie du manuscrit intitulée « Elle et lui ». Elle débute comme un témoignage « pur » sur le dernier stade de l'extermination. Les hommes destinés à la mort attendent devant le crématoire numéro trois (numéro deux dans le texte de Gradowski). À la surprise des officiers allemands et des *Sonderkommandos*, il n'y a aucun signe de révolte. Gradowski explique :

> *Des scènes déchirantes ne se sont déroulées qu'à partir du moment où un certain nombre de femmes, qui n'avaient pas trouvé place dans le crématoire I, ont été amenées avec les hommes*. (*Ibid.* : 107)

La description des événements continue : le narrateur suit le flot humain qui entre dans les chambres à gaz et décrit le mari et la femme qui, perdus, séparés dans cette masse compacte, se cherchent et se retrouvent finalement, quelques instants avant l'introduction du gaz dans le bunker :

> *Au milieu de la masse des hommes gît étendue à terre cette femme en sa quête et son désir désespéré, son corps s'est abattu, le visage tendu vers la masse, et jusqu'à son dernier souffle elle a continué à chercher son mari.*
> *Et tout au fond là-bas, contre le mur du bunker, se tenait le mari, agité, sans répit. Son corps se haussait sur la pointe des pieds. Lui aussi cherchait sa femme nue, parmi la masse des hommes. Et quand enfin il l'a aperçue, que son cœur s'est mis à battre la chamade, ses bras se sont tendus vers elle, il a voulu se frayer un passage vers elle et s'est mis à crier son nom – le gaz s'est diffusé dans la salle, et il est resté figé ainsi, les bras tendus vers sa femme, la bouche béante et les yeux fixes, déments. Avec son nom sur les lèvres, son cœur s'est éteint, son âme a disparu.*
> *Deux cœurs battent là-bas à l'unisson et, se cherchant et se désirant, ils ont trouvé la mort.* (*Ibid.* : 107-108)

Quand et comment s'est opéré ce passage de la pure factualité à la fiction ? Car force est d'admettre que Gradowski, pas plus qu'un autre, ne pouvait voir ce qui se passait réellement dans la chambre à gaz. Comme le dit Levi, le seul témoin intégral est celui qui est mort dans le bunker. En une quarantaine de lignes a été réalisé le passage de l'exposition de ce qui a été *objectivement vu* à ce que *l'esprit imagine* se passer derrière les lourdes portes du bunker. Comment expliquer alors cette « bifurcation » ? La plume de l'artiste aurait-elle plus de poids que la voix du témoin ?

Les parties intitulées « De retour au bloc » et « Les box » semblent confirmer ce penchant de Gradowski pour l'expression poétique. Elles forment l'essentiel de la deuxième partie d'*Au cœur de l'enfer*, intitulée « La séparation », dans laquelle est décrit le tri effectué au sein du *Sonderkommando* dès le moment où le commandement du camp a jugé que le nombre de déportés assignés aux tâches « spéciales » était surévalué par rapport à la charge de travail réelle. Gradowski décrit avec talent comment le sentiment d'unité que rien ne semblait pouvoir ébranler cède devant le soulagement lorsque ses camarades comprennent qu'ils seront épargnés et abandonnent, sans réagir, les malchanceux. C'est dans cet esprit de culpabilité que Gradowski écrit les deux textes. « De retour au bloc », notamment, est marqué par ce mélange de joie d'avoir survécu au tri et de culpabilité d'avoir trahi le groupe. Par douze fois, le survivant commence son discours par « Tels des endeuillés … » et, par douze fois, il offre une image évocatrice d'un retour coupable au baraquement de ceux qui, pour avoir travaillé au plus près de la mort, savent qu'ils ne verront plus leurs camarades emmenés sans résistance.

> *Tels des endeuillés qui viennent d'escorter au repos éternel leurs plus proches, leurs plus chers, et rentrent à présent du cimetière – ainsi nous nous sentions.* [...]
> *Tels des endeuillés revenant du cimetière, le pas lourd, la tête basse, profondément courbés, voilés de tristesse et de chagrin – ainsi nous nous sentions.*
> *Tels des endeuillés éprouvant encore sur leur chair, vive et douloureuse, la blessure ouverte par la mort barbare – ainsi nous nous sentions.*
> *Tels des endeuillés dont l'être entier est pénétré par cette tragique et terrible épreuve, le passage de la vie à la mort – ainsi nous nous sentions en ces instants.*
> *Tels des endeuillés qui sentent qu'une part de leur cœur et de leur âme est engloutie là-bas dans l'abîme profond, et s'en retournent à présent lacérés, morcelés, et sentent que leur manque une part de vie sans laquelle ils ne peuvent plus être – ainsi nous nous sentions en ces instants, tandis que nous revenions vers les portes grandes ouvertes de notre bloc.*
> (Gradowski, 2001 : 135-137)

Il est à remarquer que la longueur des fragments va croissant et permet de répéter la formule incantatoire en y ajoutant chaque fois un nouvel élément jusqu'au dernier long morceau qui semble clore, dans une espèce de catharsis éthique et poétique, cette expiation littéraire d'une faute morale qui pourtant fut imposée par les SS.

C'est ainsi que l'expiation d'une faute par un déporté dans le camp d'Auschwitz en 1943 s'affirme comme aboutissement séculaire d'une expression poétique qui transcende le temps et définit le déporté à la fois comme individu qui, par son acte de *résistance*

poétique, dépasse sa condition et comme homme qui s'inscrit, du point de vue spirituel et identitaire, dans un cadre formé par la pratique discursive d'une culture issue du livre.

Il en va tout autrement de la déposition de Szlama Dragon, l'un des rares survivants du *Sonderkommando*, au procès de Cracovie en 1946. Son récit est soumis à la dictature de la chronologie. On n'y trouve presque nulle trace de l'intériorité spirituelle de celui qui s'exprime. L'objectif est non pas de faire vivre à l'auditeur une expérience, mais d'exposer des faits dans une finalité d'établissement d'une connaissance juridiquement signée d'un événement historique. Il n'y a pas de plénitude du vécu parce qu'il n'y a pas de sentiments qui s'expriment. Le récit apparaît dépourvu de relief émotionnel, aplati sur son axe chronologique et factuel. La froideur du style est remarquable. L'objectif est l'établissement d'une histoire *matérielle*, non humaine du camp. L'accent est mis non pas sur les sentiments qu'ont pu éprouver les acteurs des événements, mais sur les conditions matérielles, sociales, hiérarchiques de leurs réalisations. Le point de gravité du récit est déplacé vers la matérialité de l'Histoire en train de se faire. Devant le juge, le témoin tente de ciseler l'événement, de le découper sur le fond sombre d'une guerre mondiale, d'en préciser les contours, d'en situer les acteurs et les retombées – matérielles – sur le déroulement ultérieur des événements. Qui, quand, quoi et comment? Voilà, énoncées de façon brutale, les questions qui préoccupent les juges. C'est du moins l'impression que l'on retire de la lecture des dépositions de Szlama Dragon, Heryk Tauber et Alter Feinsilber. Les noms des mêmes officiers SS ou kapos reviennent avec régularité, les mêmes endroits – les crématoires, les chambres à gaz, les bunkers – sont décrits minutieusement, mesurés mentalement, revisités par les témoins. Leurs emplacements sont donnés avec l'exactitude d'un géomètre. Les périodes d'activité ou d'inactivité des installations, les problèmes qui ont affecté leur fonctionnement, parfois même le nom du fabricant des installations, sont attentivement consignés. L'accent est mis sur la technologie du meurtre qui semble oblitérer pour un temps la question éthique. La froideur du style reflète la froideur de l'objectif. Comment est-ce possible? Dans quel esprit un tel projet a-t-il pu germer? Ce sont là des questions qui manifestement ne déclenchent pas la narration des survivants de *Sonderkommandos*, dans la journée du 11 mai 1945. Leurs dépositions laissent une saisissante impression d'apathie des sentiments. Voici la description du processus faite par Szlama Dragon :

> *Tout le Kommando ne participait pas au gazage qui avait lieu le plus souvent la nuit. On choisissait alors une vingtaine de prisonniers dans notre Kommando, qui aidaient ensuite dans ce travail, car c'étaient des SS qui l'effectuaient en principe. Cela se passait de la manière suivante : on amenait les gens en camions jusqu'à la baraque. Nous, les préposés à l'aide, aidions les malades à descendre et à se déshabiller dans les baraques. Ces dernières et l'espace qui les séparait de la chambre à gaz étaient encerclés par les SS avec des chiens. Les gens déshabillés allaient nus des baraques jusqu'à la chambre à gaz. Les SS, qui étaient debout près de la porte d'entrée, les faisaient avancer à coups de matraque. Lorsque la chambre était remplie de gens, les SS fermaient la porte et Mengele donnait l'ordre à son adjudant le Rotenfürher Scheinmetz de commencer le gazage. Il disait : « Scheinmetz, macht das ferting. » Alors Scheinmetz sortait de la voiture de la Croix-Rouge, qui suivait chaque transport des prisonniers destinés au gazage, une boîte de gaz, un marteau et un couteau spécial. Il mettait un masque, à l'aide du couteau et du marteau ouvrait la boîte, versait son contenu par la fenêtre de la chambre à gaz. Ensuite, il refermait la fenêtre et rapportait dans la voiture la boîte, le marteau, le couteau et le masque. Les Allemands appelaient entre eux cette voiture « Sanker ». Moi-même, j'ai entendu de nombreuses fois Mengele poser à son adjudant la question : « Ist der Sanker da ? » Une fois tous ces actes accomplis, Mengele et son adjudant repartaient dans la voiture sanitaire et nous étions reconduits au block.* [15]

Sous la plume de Zalmen Gradowski, cette même scène devient comme vivante. Il s'investit personnellement dans la narration, saisit certains détails, remarque des aspérités du réel, des instants où la machinerie s'emballe et dérape ou, au contraire, semble grippée, prête à casser. Les déportés qui se dirigent vers les chambres à gaz constituent non plus une masse amorphe, sans identité, la matière première de cette usine de la mort que fut Auschwitz,

mais à la fois un corps en souffrance dont le narrateur décrit les spasmes qui annoncent la fin et un ensemble d'individus dont chacun mérite une attention particulière. Il choisit, dans cette colonne d'hommes et de femmes auxquels on veut enlever l'humanité, des personnes dont les gestes, les paroles, parfois les actes de courage et de désespoir vont dépasser la technologie de la mort, c'est-à-dire leur permettre de se hisser à un niveau spirituel autre, de surplomber moralement la macabre « chaîne de production » du néant. Cela est vrai non seulement pour l'histoire bien connue de la jeune femme qui, à l'entrée même de la chambre à gaz, s'empare de l'arme d'un officier SS et l'abat, scène qui figure dans de nombreux témoignages des survivants, mais pour nombre d'événements importants ou modestes, scènes marquantes ou anecdotes sans suite qui confèrent au réel évoqué une rare plasticité. C'est d'ailleurs ce qui marque le lecteur des *meguilots* retrouvés et permet de poser une première hypothèse : dans les écrits de Gradowski, Lewental et Langfus qui captent la trace d'un meurtre de masse où nulle place ne semble laissée à l'individu, dans ces descriptions d'une technique déshumanisée, c'est l'individualité qui est systématiquement honorée, que ce soit par la description des actes de certains détenus ou par la pénétration toute romanesque de leur vie intérieure. Encore une fois : la colonne qui, sous les coups des kapos, se dirige vers les chambres à gaz n'est pas une masse humaine mais un ensemble d'individus. C'est ainsi que la mémoire de ces chroniqueurs de l'anéantissement rappelle des actes mémorables de leurs prochains ou, plus modestement, des gestes simplement humains de certains condamnés, ce qui mène à la constitution d'une galerie de personnages-types et confère parfois à leurs écrits un caractère nouvellistique, dans la mesure où l'ensemble, tel qu'il est parvenu jusqu'à nous – avec ses défauts matériels, ses lacunes, ses imprécisions –, se présente comme une suite plus ou moins chronologiquement ordonnée de scènes exemplaires – portée chacune par un personnage ou un événement fort sensé marquer l'esprit du lecteur –, qui finissent par créer l'image du camp et du processus de destruction élaboré par le système nazi. Deux personnalités, pour ainsi dire, sont ici à l'œuvre : celle du témoin-narrateur et celle du personnage qui porte la scène. À la différence de l'énonciation juridiquement encadrée d'un Szlama Dragon axée sur l'exposition la plus exacte possible des faits matériels sans prise en compte de cette intersubjectivité en action, tous les documents des *Sonderkommandos* qui n'ont pas survécu au camp reposent sur une douloureuse relation humaine tissée de compassion et de culpabilité entre le chroniqueur-observateur et la victime.

Le témoin historique et l'indicible

Les *meguilots* d'Auschwitz sont davantage qu'une déposition devant le tribunal de l'Histoire. Privilégiant l'humain au pur factuel, le flux de la conscience à celui du temps, la géographie spirituelle à la cartographie matérielle, ils mettent en évidence la tension qui travaille tout acte de témoignage : celle entre la visée informative et la fonction monumentaire. Le témoignage sert d'un côté à attester un événement, de l'autre, à l'inscrire dans le temps long d'une culture. Dans l'immédiat après-guerre, à l'impératif de prouver au monde libéré l'existence des camps de concentration et des chambres à gaz, s'articule le désir de mettre en garde les générations futures. À la fonction pragmatique d'une déposition juridique, qui semble s'épuiser dans sa factualité même, s'ajoute la finalité éthique qui commande une temporalité nouvelle.

La quête d'une tonalité adéquate pour la narration du génocide conduit souvent le témoin à l'expression poétique, elle-même aboutissant à l'utilisation des « implants fictionnels » dont la fonction est de structurer le récit sans pousser à mettre en doute la vérité du contenu. Il est question d'un glissement naturel qui fait dériver le témoignage « pur » vers les œuvres à l'écriture « travaillée », puis vers les fictions romanesques.

Il s'agit autant de possibilités de dire une réalité matérielle que d'étapes dans l'évolution d'une écriture. Exposition des faits, poétisation de l'expression, fictionnalisation du vécu apparaissent simultanément sous la plume des témoins oculaires pendant la guerre, mais cette même tripartition est manifeste dans le temps long de l'écriture de la Shoah

(1945-2008) où elle semble marquer les étapes dans l'évolution sociale, poétique, individuelle de celui qui porte dans son corps la trace de l'événement. De telles (sub)divisions ne sont ni exclusives ni absolues. Il serait peu avisé de les prendre pour unique repère dans une réflexion poétique sur le témoignage. Elles possèdent, en revanche, une vertu : celle de montrer que la volonté de transmettre le *sentiment individuel* de l'événement auquel le discours critique a fini par attacher la notion d'« indicible » confronte inévitablement l'acte fort qu'est le témoignage à l'espace poétique, seul à offrir les « outils » qui permettent l'élaboration verbale *audible* d'un savoir traumatisant.

Cela explique pourquoi la question de l'indicible est toujours abordée par les poéticiens, jamais par les historiens de métier : le glissement dont je viens de souligner les temps forts confirme la fatale proximité entre l'émotion extrême et l'indicible dans l'espace testimonial, les deux étant, à des degrés divers et sous des formes variées, la seule question dont s'occupe véritablement la littérature en tant que *praxis poïétique*.

Dans l'universelle bibliothèque de la Shoah, penser l'indicible revient non pas à saisir uniquement l'énormité du fait historique qu'est la destruction des Juifs d'Europe (le versant historiographique et juridique), mais à observer les stratégies narratives que les témoins ont choisies pour *affecter* leur public. Ainsi, la notion d'indicible se rattache moins au réel historique qu'au médium qui sert à transmettre l'expérience de la persécution, ce qu'illustre la rencontre inattendue entre un descendant de la petite noblesse française qui a survécu à la débâcle de son armée en 1940 (Claude Simon) et un Juif d'Europe centrale échappé à la déportation (Danilo Kiš). Aux journalistes venus les interroger sur la portée de leur travail d'écrivain et de témoin, ils répondent, d'une seule voix, qu'en fin de compte tout ce qui les intéresse, c'est « comment commencer, continuer et finir une phrase ». Il faut y lire non pas le signe d'une mondanité néo-romanesque surannée, mais une laconique mise au clair des fondements d'une pratique artistique pour laquelle la question de la langue et de l'architecture textuelle reste primordiale, même lorsque l'œuvre repose sur les faits réels et l'expérience authentique de l'auteur.

La « phénoménologie » du témoignage qui se profile derrière ces réponses demande de revenir aux fondamentaux sociologiques du témoignage, notamment à la notion de témoin instrumentaire [16]. Historiquement, elle

> [...] *précède de plusieurs siècles celle de témoin oculaire qui n'apparaît qu'au cours du Moyen Âge. C'est en effet le témoin instrumentaire qui est codifié sous la référence de* testis. *Une étude de Henri Lévy-Bruhl (1910), historien et sociologue du droit, a décrit cette institution. Le mot* testis *est dérivé étymologiquement de* terstis, *le troisième, l'individu qui intervient en tiers dans un litige, un contrat, une promesse, un testament. À un moment où l'écrit n'était pas encore la règle, deux citoyens en convoquaient un troisième pour garantir l'accord passé entre eux ; et à partir du moment où ce genre de décisions fit l'objet d'une rédaction, on conserva le témoin pour garantir l'authenticité de l'écrit. Au cas où l'un des deux contractants faisait défaut, se rétractait ou disparaissait, au cas où l'écrit avait disparu, le témoin pouvait attester l'acte.*
>
> (Dulong, 2009 ; texte en ligne)

C'est entre le témoin oculaire – que son corps relie à la réalité de l'événement narré – et le témoin instrumentaire – « gardien » du sens d'un acte juridique – que se place le témoin historique [17]. Il est la preuve vivante de la vérité du *Grand Récit* dont il n'est ni l'architecte ni l'initiateur. Tel son ancêtre dans le droit romain, qui garantissait l'authenticité de l'écrit s'il venait à disparaître ou en cas de litige, le témoin historique assure la pérennité de la connaissance d'un événement dans un monde incertain. Plus qu'un simple « auxiliaire de l'historien » – la formule est de Jean Norton Cru –, le témoin historique est précisément ce survivant devenu auteur d'une œuvre *monumentaire* :

> *Cet adjectif néologique reprend la distinction – classique en histoire – entre « monument » et « document ». Selon la définition qu'en propose Jacques Le Goff dans son article pour* Encyclopédia Einaudi *(1988), le monument est un message adressé avec une certaine solennité, et en vue de leur édification, aux contemporains et aux générations futures ; il fait référence aux stèles érigées en mémoire d'une bataille, aux chroniques relatant la vie d'un roi ou d'un héros, à une*

oraison funèbre, ou encore aux textes constitutionnels – la Grande Charte, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, etc. Le document, à l'inverse, est un message adressé à un ou des contemporains pour leur faire part d'un événement parfois public, souvent personnel. Sa fonction de communication s'épuise en tout cas dans le contexte historique local. (*Ibid.*)

La place dans la grille notionnelle établie par Renaud Dulong – témoin oculaire, instrumentaire ou historique – qu'occupent de nombreux écrits sur la Shoah permet d'aborder, en la renouvelant, la question de l'indicible. Elle révèle, en effet, un manque sémiotique. Ce manque est ici non pas une figure rhétorique, mais le constat de l'inépuisement du sens d'un témoignage dans l'attestation factuelle. Après qu'une vérité sur le passé a été établie, il reste encore quelque chose à dire. Contre l'historien de métier, le témoin historique semble jouer à « qui perd, gagne ». À l'infaillible mémoire de l'archive, il oppose l'imparfait souvenir humain. À l'esprit totalisant de la statistique, il répond par la mise en récit d'une expérience individuelle, forcément subjective et incomplète. Sur la solidité du discours scientifique enfin, dont il tire parfois avantage, il compose le livre non positiviste de la fin d'un monde. C'est dire que le témoin historique ne poursuit pas de façon impérative l'objectif de pure factualité, mais tente de combler des lacunes inhérentes à l'historiographie en tant que science. Il se propose de rendre audible l'inouï de l'historiographie.

Loin d'être une modélisation théorique, la différence entre la fonction juridique (qui semble faire l'impasse de l'indicible) et l'ambition monumentaire d'un témoignage est consubstantielle à la naissance du « genre ». Nous avons vu qu'elle apparaît au cours de la guerre dans les témoignages des *Sonderkommandos* d'Auschwitz, dont la bivalence (poésie *versus* déposition) préfigure l'évolution ultérieure de l'écriture de la Shoah. Même si l'immense majorité des récits aujourd'hui publiés mêle les deux composantes – il est naturel que la narration des événements auxquels on a pris part suscite le désir de transmettre l'expérience vécue –, raconter des actions et partager des sentiments restent deux importants pôles du témoignage, car ils présupposent des rapports différents à la notion de dicible. L'abondante historiographie de la Shoah nous prouve que l'exposition des faits matériels, leur analyse et leur compréhension ne posent pas de problème aux historiens (dont certains sont, eux-mêmes, des survivants de la Shoah). Du côté des « non-spécialistes » également, la déposition de Szlama Dragon montre que l'on peut transmettre avec cohérence des informations matérielles sur les atrocités dont, quelques semaines auparavant, on a été le témoin oculaire. La matérialité même du fait historique apparaît ainsi comme un garant de sa propre transmissibilité : elle permet la vérification factuelle et la dépersonnalisation de la narration. Or, si la question du dicible hante les écrits des survivants de la Shoah depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et si elle revient de manière permanente à propos du système concentrationnaire soviétique[18], c'est que la transmission des faits bruts ne doit pas être suffisante pour rendre la plasticité de l'Histoire. On le sait depuis longtemps : l'Histoire racontée à partir des dates, lieux, noms des hommes d'État n'est véritablement humaine que si elle est passée au tamis de la sensibilité individuelle du participant anonyme. C'est pourquoi la question de dicible apparaît toujours à propos des œuvres des témoins qui tentent non pas de produire un récit historiographique « totalisant », mais d'éclairer une parcelle du passé à la lumière de leur faillible mémoire individuelle. Pour le dire autrement, l'indicible vient avec les sentiments.

La configuration de l'expérience

Il ne faut pas s'étonner, alors, si notre perception de la Shoah s'est constituée autour de cet indicible qui demeure même là où le survivant est capable de proférer une parole. Deux modèles du témoignage qui se trouvent à son origine – la poésie de Zalmen Gradowski et le rapport circonstancié de Szlama Dragon – n'ont pourtant pas pesé du même poids sur l'évolution de l'écriture de l'*hurbn* : l'accumulation du savoir proprement historiographique, l'évolution de l'esthétique romanesque, la disparition des témoins oculaires font que l'idéal documentaire cède devant l'élan romanesque des auteurs qui cherchent

aujourd'hui à susciter une réaction du lecteur plus qu'à lui transmettre une information historique pertinente. Le temps d'union entre la balance et la lyre, illustré par *Si c'est un homme* (1945-1947) de Primo Levi et *La Nuit* (1958) d'Elie Wiesel, est depuis longtemps révolu. Un mouvement lent, amorcé dans les années 1960, a déplacé le point de gravité de la question de l'expression verbale proprement dite (l'indicible) à la question du « codage » d'une expérience selon les « normes » comprises par le lecteur (l'audible).

La fiction comme soutien stratégique de la narration des événements historiques dans un récit littéraire traditionnel – prolongement de la rhétorique qui permet de rehausser le récit et de combler des lacunes factuelles (le manque d'informations est suppléé par l'imagination du narrateur) – est abandonnée au profit d'un texte dont la finalité est de *produire des conditions* nécessaires à la simulation d'une expérience dans l'esprit du lecteur. Certaines œuvres consacrées à la Shoah réalisent ainsi le souhait qu'a formulé en 1970 Stanley Fish (2008 : 346) : voir dans une œuvre non un objet, mais un « événement [...] qui arrive au lecteur » (*ibid.* : 347). En refusant d'enfermer le sens dans l'énoncé, d'où ensuite il doit être extrait par un processus d'analyse critique, Fish redonne au texte sa *durée*. Le fondement de sa méthode « est une considération du *flux* temporel de l'expérience de la lecture » (*ibid.*) par opposition à l'appréhension de l'énoncé comme globalité. Ce qui arrive au cours de la lecture est un *événement*. À chaque instant, le lecteur acquiert de nouvelles informations et anticipe la suite de l'intrigue de telle façon que l'œuvre finit par se déployer comme un phénomène instable, marqué par de continus changements de sens et de forme. La vision d'ensemble survient seulement à la fin. Elle est la dernière étape d'une expérience, qui ne s'y résume pas entièrement :

> *D'une certaine façon, quand nous abandonnons un livre, nous oublions que, pendant que nous lisions, il bougeait (les pages tournaient, les lignes filaient) et nous oublions de même que nous bougions avec lui. Une critique qui regarde « le poème lui-même comme l'objet d'un jugement critique spécifique » élève cet oubli au statut de principe ; elle transforme une expérience temporelle en une expérience spatiale, prend du recul et, en un seul coup d'œil, embrasse un tout (phrase, page, œuvre) que le lecteur ne connaît (si jamais !) que fragment par fragment, instant par instant.* [...] [Une telle critique] *est « objective » au mauvais sens du terme, car elle ignore résolument ce qui est objectivement vrai de l'activité de lecture. L'analyse en termes d'actes et d'événements est au contraire véritablement objective, car elle reconnaît la fluidité, le bougé de l'expérience du sens et parce qu'elle nous porte là où est l'action : vers la conscience active, agissante, du lecteur.* (*Ibid.* : 357-358)

La prise en compte du rôle du lecteur permet de comprendre pourquoi, dans les témoignages historiques, il arrive souvent que la priorité soit donnée non à l'exposition des faits, mais à la configuration du parcours accompli pendant la lecture : l'important est non pas de fournir un rapport de police, mais de faire en sorte que le public soit happé dans le gouffre de l'expérience historique du narrateur. De telles œuvres mettent en phase spirituelle le témoin et son lecteur. *C'est pourquoi la fiction est employée, dans ce type de récit, dans sa fonction configuratrice de l'expérience humaine.* Elle ne dit plus une expérience, mais la *génère* artificiellement dans l'esprit du lecteur. Ce déplacement de l'attention *poïétique* de l'émetteur au récepteur est l'enseignement anthropologique principal des écrits des *Sonderkommandos*.

Si, dans le ghetto, pendant la déportation et dans les camps, les hommes et les femmes ont continué d'écrire leur quotidien sous une forme artistique, si, dans ce monde qui ne connaissait ni éditeur, ni marché du livre, ni cercles de lecteurs, se sachant condamnés à mourir dans des conditions atroces, ces témoins trouvaient des motivations suffisantes pour investir un espace poétique au lieu de laisser des rapports circonstanciés des malheurs qu'ils vivaient, c'est que le *vécu* d'un événement historique demandait une *poïesis* proprement littéraire. Le choix d'hommes comme Zalmen Gradowski est à la fois culturel – le monde qui l'a formé dicte son récit et explique en partie le choix de la littérature comme moyen de témoigner – et pragmatique – inconsciemment, il comprend que seule la fonction monumentaire permettra à son témoignage de transcender le temps. Dans une situation d'urgence historique, face à

l'absolu qu'est l'anéantissement de sa communauté et la certitude de sa propre disparition, Gradowski va à l'essentiel qui, de façon surprenante, se révèle justement le moins factuel. C'est dire que, depuis les premiers écrits des déportés jusqu'aux œuvres contemporaines de jeunes auteurs qui n'ont pas vécu la guerre, un lien profond demeure, indépendamment de l'évidente identité du sujet : dire l'expérience de la mort consiste, dans beaucoup de cas, à élaborer une structure heuristique dont les composantes – narration des faits, dialogues, descriptions des sentiments, développements et commentaires – concourent à la formation d'un *analogon littéraire du vécu intime* plus qu'à la restitution factuelle d'un événement. De fait, si le vécu charnel – la douleur, la faim, la maladie – est à jamais verbalement intransmissible, la littérature ne perd pas l'espoir de faire partager l'émotion qui découle de telles épreuves. En même temps, elle semble faire le deuil de la « transmission » de l'expérience dans le sens où ce terme désignerait une livraison toute faite des émotions éprouvées par le témoin et opte pour des formes qui permettent de *susciter* des émotions chez le lecteur au moyen d'une simulation littéraire. C'est pourquoi elle peut être considérée comme une hypostase verbale de l'expérience historique qui permet de *pressentir* l'indicible qui hante les survivants des grandes catastrophes.

Afin d'approcher au plus près de l'indicible de l'expérience génocidaire, le récit du témoin historique mise sur une forme particulière de la narration qui vise non seulement la « transmission », mais aussi la *configuration poïétique* d'une expérience, pâle reflet de ce qu'a vécu celui qui s'est saisi de la plume.

Notes

1. Le 27 janvier 1945.
2. Je reprends ici les informations détaillées fournies par Carlo Saletti (2005).
3. *Des voix sous la cendre* (2005 : 71). Les références à ce texte seront désormais précédées du titre de l'œuvre entre parenthèses.
4. À propos de la découverte du deuxième manuscrit, voir l'introduction de Philippe Mesnard et Carlo Saletti (dans Gradowski, 2001).
5. La graphie du nom de Haïm Herman (Chaim Hermann) varie selon les éditions.
6. Zalmen Gradowski, « Notes » (*Des voix sous la cendre* : 28).
7. À ce titre, le témoignage d'Alter Feinsilber est éclairant : « En novembre 1942, s'est présenté à moi l'écrivain de l'*Arbeitsdienst*, Wiktor, qui m'a demandé si je ne voulais pas travailler comme civil à l'usine "Bata", située à 200 km d'Auschwitz. J'ai été d'accord et j'ai été alors conduit en compagnie de neuf autres prisonniers, des Juifs de forte constitution, chez le médecin qui nous avait examinés. Trois d'entre nous ont été conduits dans le Blockältestube, et là, j'ai obtenu une affectation comme ouvrier préposé au travail dans les crématoires » (*Des voix sous la cendre* : 227).
8. Je puise ces informations de plusieurs sources, notamment de l'article de Franciszek Piper (2005).
9. W. Kielar, *Anus mundi. Cinq ans à Auschwitz* (Paris, Laffont, 1980 : 191) ; cité d'après P. Mesnard et C. Saletti (dans Gradowski, 2001 : 15).
10. P. Levi et L. Benedetti, « Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per ebrei di Monowicz (Auschwitz-Alta Slezia) », cité par P. Mesnard (dans Gradowski, 2001 : 15).
11. Jacques Stroumsa, *Tu choisiras la vie* (Paris, Cerf, 1998 : 141) ; cité d'après P. Mesnard et C. Saletti (dans Gradowski, 2001 : 14-15).
12. Sur la façon dont la hiérarchie du camp s'y prenait pour recruter les *Sonderkommandos*, voir le témoignage de Szlama Dragon devant la Commission d'enquête sur les crimes nazis à Auschwitz, en mai 1945, rapporté dans *Des voix sous la cendre* (183-190). Nous y reviendrons.
13. « [...] si je vous écris aujourd'hui au grand risque et péril c'est pour vous annoncer que c'est ma dernière lettre, que nos jours sont limités et si un jour vous recevez cette missive vous devez me compter parmi les millions de nos frères et sœurs disparus de ce monde ». Lettre de Haïm Herman (reproduite dans Mark, 1983 : 325).
14. Son manuscrit comprend une centaine de pages.
15. Extrait du témoignage de Szlama Dragon, fait au procès de Cracovie en 1946 et rapporté dans *Des voix sous la cendre* (186-197).
16. À ce propos, voir l'ouvrage de référence de Renaud Dulong (1998).
17. Épistémologiquement, c'est un « témoin oculaire qui a décidé de devenir témoin instrumentaire » (*ibid.*).
18. À ce propos, voir Luba Jurgenson (2003).

Références bibliographiques

COLLECTIF [2005] : *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Mémorial de la Shoah ».

DULONG, R. [1998] : *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'ÉHÉSS ;

——— [2009] : « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Poetica*. En ligne : http://www.vox-poetica.com/t/dulong.html (page consultée le 16 avril 2009).

FISH, S. [2008] : « L'épreuve de la littérature », *Poétique*, nº 155, septembre, 345-358.

GRADOWSKI, Z. [2001] : *Au cœur de l'enfer*, éd. dirigée et présentée par P. Mesnard et C. Saletti, Paris, Kimé.

JURGENSON, L. [2003] : *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éd. du Rocher.

LEVI, P. [1992] : « De l'écriture obscure », *Le Métier des autres*, Paris, Gallimard, 68-77.

MARK, B. [1983] : *Des voix dans la nuit. La résistance juive à Auschwitz*, Paris, Plon.

NORTON CRU, J. [1929] : *Témoins*, Paris, Éd. de l'Étincelle.

PIPER, F. [2005] : « Conditions de vie et de travail du *Sonderkommando* », *Des voix sous la cendre*, 239-250.

RINGELBLUM, E. [1995] : *Chronique du ghetto de Varsovie,* Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».

SALETTI, C. [2005] : « À propos des manuscrits des membres du *Sonderkommando* de Birkenau », *Des voix sous la cendre,* 18-22.

LA REPRÉSENTATION PICTURALE POUR DIRE L'INDICIBLE
DANS *GÉNOCIDÉ* DE RÉVÉRIEN RURANGWA

RANGIRA BÉA GALLIMORE

Génocidé[1] est le témoignage de Révérien Rurangwa, Rwandais survivant du génocide des Tutsi de 1994. C'est l'autoportrait physique et psychologique dans lequel le narrateur Rurangwa alterne continuellement la description et la narration pour peindre l'homme qu'il est devenu à partir de la rupture de sa vie causée par le génocide.

L'autoportrait est introduit dans *Génocidé* par une photocopie de la photo de famille. Dans cet article, nous allons d'abord montrer comment ce document pictural imparfait devient un maillon puissant auquel finit par s'imbriquer le portrait que Rurangwa nous peint de lui-même dans une tentative de se remémorer et de se réapproprier un corps morcelé et marqué par le bourreau. Nous allons ensuite examiner comment ce corps ciblé, marqué et confisqué par le regard de l'autre et la main criminelle va être récupéré par son propriétaire légitime pour se dire et dire le génocide.

Génocidé est un texte où plusieurs mécanismes textuels et narratifs sont mis en œuvre. Notre analyse est de ce fait pluridisciplinaire : elle fait appel à différents travaux consacrés à l'étude de la photo et à celle du corps, émanant du domaine de la sémiotique, de la sémiologie, de la psychanalyse et de la communication en général. Elle s'appuie également sur la théorie narratologique et plus précisément sur le concept de l'intertextualité, voie qui nous est d'ailleurs tracée par Rurangwa dont le témoignage fait continuellement appel aux témoignages et études sur le génocide des Juifs et des Tutsi. Le narrateur puise également dans le récit mythique et le texte historique pour nous présenter différents discours inscrits dans sa chair et sur son corps de Tutsi ethnicisé. Son portrait psychologique se mire également dans l'extrait du constat psychiatrique publié intégralement à la fin de son témoignage.

RURANGWA : TÉMOIN CONFRONTÉ À L'INDICIBLE

Comme tous les autres survivants du génocide, Rurangwa se trouve confronté à la problématique de l'indicible. Celle-ci s'annonce d'abord dans la phrase de Primo Levi posée en épigraphe au prologue de son témoignage : « Il n'est ni facile ni agréable de sonder cet abîme de noirceur, et je pense cependant qu'on doit le faire » (*Génocidé* : 9). Comme ce survivant de l'Holocauste, Rurangwa, dont l'« existence a soudainement basculé dans une horreur indicible » (*ibid.*), exprime lui aussi son désir ambivalent

de transmettre son expérience du génocide et son impossibilité de ne pas pouvoir la communiquer. Comment va-t-il «[se] contenter de raconter avec des mots souvent maladroits – comment transmettre l'intransmissible» (*ibid.*) et comment peut-il «pénétrer dans l'inimaginable, avec des mots impuissants à exprimer l'horreur» (*ibid.*: 29)? Telles sont les questions que se pose continuellement Rurangwa dans sa tentative de témoigner. Son témoignage non seulement ne peut se dire, mais il est aussi incompréhensible et intransmissible. Dans son entreprise douloureuse de témoigner, Rurangwa a la prétention non pas d'expliquer mais d'exposer ce qui s'est passé. Son témoignage intègre d'ailleurs toute une série de «pourquoi» et de «comment» auxquels il n'arrive pas à répondre. «Tenter de savoir est-ce possible? Je ne le crois pas. Seulement les questions ne demandent pas la permission pour surgir, elles s'imposent d'elles-mêmes» (*ibid.*).

Devant cette incommunicabilité langagière qui s'oppose à la transmission et à la compréhension d'une expérience qui défie toute imagination, Rurangwa se trouve d'abord face au dilemme du survivant du génocide esquissé par Michael Rinn dans son analyse sémiotique de l'indicible, celui de «dire ou taire» le génocide. Mais Rurangwa choisit de le «dire malgré tout» (Rinn, 1998: 19-35). Il s'impose le devoir de témoigner de cette horreur:

> *Je veux la retracer sans trembler, même si je ne pourrai jamais la décrire dans toute son horreur. Mais il me faut la dire pour ne pas mourir. C'est une façon de combattre ce qui pourrait me faire succomber: la haine et le silence* [...] (*Génocidé*: 9-10) [et de] *chasser le désir de vengeance, cette bête noire qui mord le cœur et dont le venin envahit tout l'être à le paralyser.* (*Ibid.*: 14)

Dire le génocide est pour Rurangwa une parole thérapeutique qui lui permet de rompre le silence et de se défaire de la haine qui le ronge. Sa parole de témoin non seulement se conjugue au singulier, mais en outre s'articule au pluriel: Rurangwa témoigne pour qu'«hommage soit rendu aux victimes [et que] réparation et respect [soient] offerts aux rescapés» (*ibid.*: 10). «Comme celle des autres survivants du génocide, [son] histoire rejoint l'Histoire» (*ibid.*); propos qui font d'ailleurs écho à ceux d'un autre témoin, survivant du génocide des Tutsi, Esther Mujawayo. Dans *SurviVantes*, cette femme déclare que témoigner à titre personnel n'est pas la fin ultime de son témoignage; elle témoigne parce qu'elle sait que, au «Rwanda, chaque histoire personnelle est devenue de l'Histoire» (2004:17). Le devoir de témoigner au nom de tous et de l'humanité n'est pas une particularité des témoignages des Tutsi, mais c'est un dénominateur commun des témoignages de nombreux survivants d'autres génocides.

Dans son dessein de témoigner, Rurangwa se heurte également à un autre grand obstacle: il doit témoigner de sa propre mort et à partir d'elle. Il a été tué, mais il vit; il décrit cette dichotomie singulière dans la première phrase du prologue de son livre: «ils m'ont tué, moi et toute ma famille, sur une colline du Rwanda, en avril 1994, mais je ne suis pas mort» (*Génocidé*: 9). Il réitère cette irréalité inouïe à plusieurs reprises dans le texte: « ils m'ont tué mais je n'arrive pas à être mort. Du moins, je crois que je suis encore en vie» (*ibid.*: 57); plus loin il se considère même comme «un cadavre vivant» (*ibid.*: 66). Dans son étude sur les témoignages, intitulée *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Régine Waintrater écrit:

> *Chaque survivant est à la fois mort et vivant: tous le disent, qu'ils soient juifs, cambodgiens, bosniaques, ou rwandais. Seuls, morts, démolis, mis à part, autistes: autant de mots qui tentent de dire dans quel état le génocide laisse ceux qu'il n'a pas pu faire disparaître.* (2003: 233)

Rurangwa a été d'abord physiquement et psychologiquement démoli: coupé, découpé, haché et «machetté» pendant le génocide, son corps morcelé et épuisé a cédé, et a été récupéré au milieu d'un tas de cadavres dont les charognards se régalaient. C'est grâce aux prisonniers qui couvraient de terre les corps des morts que Rurangwa a été découvert et a pu plus tard réintégrer la vie. Mais quelle vie? Il ne peut même pas la définir aujourd'hui sans entrer dans l'irréel. Son corps est la preuve qu'il n'est pas mort, mais aussi qu'il aurait dû mourir, que son existence avait été condamnée, mais que, par «hasard ou miracle» (*Génocidé*: 9), il n'est pas mort bien qu'il porte toutes

les marques physiques et psychologiques de cette mort. Rurangwa est un homme détruit physiquement et psychologiquement. Son statut de « mort vivant » nous rappelle celui du « musulman »[2] décrit dans plusieurs témoignages des Juifs survivants des camps de concentration et que Giorgio Agamben définit comme une figure vivant « à la limite de la mort et de la vie » (2003 : 43) dans *Ce qui reste d'Auschwitz.* Agamben élucide cette définition par celle empruntée de Jean Améry :

> [...] *le musulman* [...] *est, dans le jargon du camp, le détenu qui cessait de lutter* [...]. *Ce n'était plus qu'un cadavre ambulant, un assemblage de fonctions physiques dans leurs derniers soubresauts.* (*Ibid.* : 43)

Rurangwa est bien ce « cadavre ambulant ». D'ailleurs, les bourreaux à qui il demande une mise à mort plus rapide lui lancent toute une série de sobriquets sadiques et cyniques : « mort debout », « mort qui marche » (*Génocidé* : 59). Sur le champ de la mort, à la lisière de la vie et de la mort, il se reconnaît lui-même comme tel :

> *Je sens que je ne suis qu'une croûte de sang séché, une immense plaie, un fantôme brunâtre à la démarche titubante. Est-ce que je souffre ? Je ne peux même pas répondre. Mon corps a mal, mon cœur a mal. Peut-on avoir plus mal.* (*Ibid.*)

Par ailleurs, à propos de la figure du « musulman », Agamben écrit :

> *À cette image biologique s'adjoint sur-le-champ une autre, qui semble même en détenir le véritable sens. Le musulman n'est pas seulement ou tant, une limite entre la vie et la mort ; il marque le seuil entre l'homme et le non-homme.* (2003 : 58)

Au-delà de cette mort physique, il y a aussi la destruction de la psyché. La survie du témoin du génocide et, indirectement, celle de son témoignage prouvent qu'« il n'est pas facile de détruire intégralement l'humain, que toujours reste quelque chose. *Le témoin est ce reste* » (*ibid.* : 146).

De ces prémisses d'Agamben, nous pouvons déduire que Rurangwa est « *ce reste* ». *Génocidé* est construit par « *ce reste* » et à partir de « *ce reste* ». C'est l'autoportrait physique et psychologique de Rurangwa relaté à partir d'une rupture causée par le génocide. C'est à partir de cette brisure qu'il fait une peinture de ce qu'il est devenu et nous raconte comment il a cessé d'être l'enfant de quinze ans qu'il était. *Génocidé* est l'autoportrait dans lequel le narrateur tente de transmettre « la tragédie » inscrite sur son « visage balafré » et avec laquelle il lui « faut cohabiter » (*Génocidé* : 9).

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE, ESSENCE D'UN RÉCIT DIALOGUÉ

Le témoin présenté ci-dessus est l'homme dont la parole « suffoque » au moment où elle s'annonce : comment pourra-t-il dire sa mémoire ? Dans cette partie de notre analyse, nous allons montrer comment le motif de la photographie crée un contexte narratif favorable pour dénouer la parole du témoin. Le deuxième chapitre de *Génocidé* ne nous jette pas d'emblée dans l'enfer du génocide, mais constitue un préambule au témoignage proprement dit dans lequel le témoin raconte « les jours heureux » – groupe nominal qui sert d'ailleurs de titre au chapitre en question. Le témoin prétend, sous ce titre prometteur, raconter la joie de vivre, mais, à notre grande surprise, le chapitre s'annonce paradoxalement sous un rapport ambigu d'attirance et de répulsion, ambiguïté qui, à son tour, provoque des sentiments de doute et d'hésitation angoissante :

> *Elle m'attire et m'effraie à la fois. J'ai besoin de la savoir à mes côtés mais je n'ose pas la saisir. Je crains les orages de chagrin et de colère qu'elle peut déchaîner en moi.* (*Ibid.* : 15)

Il y a d'abord, chez le narrateur, le refus de nommer l'objet écœurant de son mal, refus qui transparaît dans l'ambigüité grammaticale : le paragraphe est introduit par le pronom personnel « elle », sans référent apparent. Ce pronom semble dénoter un être féminin cher au narrateur, mais qui paraît, en même temps, être l'objet de son angoisse. Est-ce une amante, une femme ou une mère ? Peu importe l'identité de cet être innommable, ce paragraphe semble suggérer que l'entreprise de Rurangwa est périlleuse et va se dire dans la douleur. Ici, l'innommable est donc le prolongement de l'indicible examiné précédemment.

La double ambiguïté syntaxique et sémantique prend fin au début du troisième paragraphe quand le

témoin nomme enfin « l'innommable » et nous révèle l'objet caché, cause de son mal :

> *Ce que j'ai caché entre deux livres, c'est la photocopie jaunie d'une « photo à l'ancienne ». Elle n'a pas l'épaisseur cartonnée et rassurante des tirages professionnels mais son inconsistance même accroît la valeur.* C'est l'instant éphémère d'une présence fragile reproduite sur un support précaire. Il représente ce que j'ai de plus cher au monde ; il révèle ce qu'il y a de plus abominable au monde.
>
> (*Ibid.* : 15-16 ; nous soulignons)

Dans cet extrait de texte, il semble que l'image photographique soit sensible aux fluctuations du temps : c'est une reproduction photographique réalisée sur un « support précaire ». Elle est de qualité « trop médiocre » (*ibid.* : 17) et sa surface d'inscription altérée par le temps n'a pas beaucoup de longévité : c'est une « feuille de papier » qui n'a pas l'« épaisseur rassurante des tirages professionnels ». Ici, le lien est établi entre l'image photographique, le temps et, indirectement, la mort.

Dans le texte de Rurangwa, il semble que ce lien à la mort est aussi inhérent à l'essence même de l'image photographique qui n'est qu'une représentation de « l'instant éphémère d'une présence fragile » (*ibid.* : 15). La mort est ici évoquée par l'idée de l'évanescence de l'instant qui se dissout aussitôt qu'il est capté. Dans son ouvrage, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Roland Barthes écrit que

> [...] *non seulement elle* [la photo] *a communément le sort du papier (périssable), mais même si elle est fixée sur des supports plus durs, elle n'en est pas moins mortelle.* (1980 : 145)

Le lien à la mort, explique Barthes, est issu du rapport référentiel entre l'image photographique et l'objet représenté. « Le référent photographique est différent de celui des autres systèmes de représentation » (*ibid.* : 119-120) :

> *J'appelle « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi, il n'y aurait pas de photographie* [...], *dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Le non du noème de la photographie sera donc « Ça-a-été », ou encore : l'Intraitable.* (*Ibid.* : 120)

Plus loin, Barthes ajoute que

> [...] *ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose. Peu importe la durée physique de cette pose ; même le temps d'un millionième de seconde* [...] *un instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée devant l'œil.* (*Ibid.* : 122)

L'image photographique, telle que Barthes nous la présente, exprime son lien à la mort parce qu'elle paraît immobile et fixe dans un temps révolu pendant qu'elle fait prendre conscience de la trace laissée par une présence indéniable. L'image photographique suppose l'anticipation de la mort ; c'est là sans doute la cause de l'effroi et de l'amertume de Rurangwa quand il parle de cet « instant éphémère d'une présence fragile ». Rurangwa tient cependant à « *ce reste* » du document en ruine.

> *Sur cette simple et pauvre feuille de papier se trouve reproduite la seule photo de famille que je possède. L'unique document qui me permet d'embrasser les visages disparus de mon histoire et, un jour peut-être de montrer à mes enfants, la* silhouette *de leurs aïeux assassinés.*
>
> (*Génocidé* : 16 ; nous soulignons)

Le lien à la mort devient encore beaucoup plus clair : c'est « *la silhouette* », l'empreinte, la trace d'un autre temps laissée par sa famille disparue, exterminée pendant le génocide de 1994.

Partant des notions de symbole, d'icône et d'indice avancées par Charles Pierce dans sa classification des relations que les images entretiennent avec leurs modèles, Jean-Marie Schaeffer a fait une étude sur l'image photographique. Dans *Image précaire. Du dispositif photographique*, Schaeffer montre que l'image photographique est non pas une icône pure mais un signe « indiciel visible ». C'est une trace (« l'empreinte »), laissée par l'objet réel photographié (« l'imprégnant ») sous l'effet d'une action photochimique (Schaeffer, 1987 : 54). L'image photographique n'est donc pas « l'imprégnant » mais sa manifestation visuelle. Même si l'image de la famille de Rurangwa n'était pas une photocopie, elle lui

offrirait simplement une manifestation de l'objet, une « silhouette » comme il le reconnaît dans le texte cité ci-dessus.

Rurangwa attribue pourtant le double rôle de transmission et de réception à cette image photographique ; il la garde jalousement pour que sa famille survive dans la mémoire de ses descendants. Comment ce document, qui exprime la ruine par sa matérialité et son essence, va-t-il restituer la réalité de la famille de Rurangwa ?

> *La photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois a bien été* [...]. *Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir* [...]. (Barthes, 1980 : 129 et 133)

Schaeffer abonde dans le même sens en montrant que le caractère d'empreinte de la photographie ne lui permet pas de restituer le passé (1987 : 17). En essence, elle ne peut donc pas restituer le souvenir, et Rurangwa en est conscient. Dans *Génocidé*, le projet de Rurangwa est de trouver une stratégie pour dire cette mémoire et c'est à partir de cette photographie qu'il tente de recouvrer la parole pour la dire.

La photographie fait partie des arts visuels et y rejoint d'autres arts plastiques. Elle doit donc s'offrir à l'œil du spectateur. Celle de la famille de Rurangwa étant absente du texte, le visuel doit être beaucoup plus mis en valeur par la parole d'un « je » qui la prend en charge pour la présenter au lecteur/spectateur. Dans *Génocidé*, ce mécanisme crée un schéma communicatif dialogique dans lequel le narrateur est en contact évident avec le narrataire pour s'assurer de son écoute car, plus que la vue, c'est l'ouïe qui est ici mise en jeu. Il semble donc que le motif de la photographie est choisi par l'auteur pour favoriser l'écoute nécessaire dans l'acte de témoigner du génocide. Dans le texte, cette stratégie est mise en œuvre par l'usage du présentatif, des démonstratifs et de l'impératif.

Plusieurs critiques et survivants du génocide ont souligné la nécessité de l'écoute dans le dire de l'indicible. Dans *L'Écriture ou la vie*, Jorge Semprun écrit :

> *On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre* [...]. *Mais peut-on tout entendre, tout imaginer ? Le pourra-t-on ? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaire ?* (1994 : 26)

Rurangwa lui-même déplore le fait que les Rwandais non plus n'ont ni la patience, ni la compassion d'écouter les survivants :

> *On embête tout le monde avec notre douleur, nos drames, nos morts, notre fichue de mémoire vive* [...]. *Le seul discours autorisé se résume à « Reconstruction, réconciliation ». Ce mot d'ordre – si beau en soi – étouffe le cri des rescapés.*
> (*Génocidé* : 131)[3]

Les survivants s'emmurent dans le silence parce qu'ils n'arrivent pas à être écoutés. Le témoignage du génocide exige « l'autre du témoignage », écrit Anny Dayan Rosenman dans *Les Alphabets de la Shoah*. Dans cet ouvrage, cette critique montre que « tout témoignage implique [...] de multiples processus de médiation [pour libérer la] parole suffoquée » du témoin (2007 : 20-21). Parmi ces processus, elle cite entre autres la « Médiation vers l'*autre* » :

> *Médiation vers l'autre qui est requis d'accepter la blessure de ce savoir, de le transmettre, d'en être le passeur.*
> *Cette démarche, le témoin ne peut l'entreprendre que dans l'assurance d'un lien renoué entre lui et cet autre, quel que soit le visage de celui-ci, ses transformations dans le temps, que son existence soit matérielle ou virtuelle, telle celle d'un lecteur.* (*Ibid.* : 21)

Sur le plan narratif, le motif pictural produit un récit dialogué, dans lequel la « médiation à l'autre » établit un contact constant entre le témoin et le lecteur qui devient « l'autre du témoignage » comme c'est le cas dans le passage suivant :

> *Si j'osais, je m'approcherais de cette image avec courage et j'essaierais de vous détailler la quinzaine de personnages qui y figurent, en* vous *racontant ce qui s'est passé ce jour-là.*
> (*Génocidé* : 16 ; nous soulignons)

L'usage du pronom personnel « vous » dénote clairement l'adresse au lecteur. Ce dernier détient le rôle du « témoignaire » que Waintrater considère comme le pilier du « pacte testimonial ».

> *Plus que tout autre texte autobiographique, le témoignage est une apostrophe, une adresse à un autre qui représente la conscience humaine dont le témoin a été isolé à un moment de son existence, par l'événement dont il vient témoigner.*
> (2003 : 14)

À plusieurs endroits du parcours narratif du témoignage de Rurangwa, l'écoute de la part du lecteur est sollicitée par le narrateur. C'est notamment le cas lorsque le récit, qui, sous l'emprise de la subjectivité du « je » narratif, dépasse de loin le cadre de la photo, entre dans le hors-cadre et digresse. Pour mettre fin à une digression trop longue, le narrateur s'arrête, revient à la photo et invite le récepteur à reprendre l'histoire avec lui par le truchement de l'impératif associatif : « Reprenons un instant ma photo de famille » (*Génocidé* : 25).

Dans un autre endroit du parcours narratif, le souvenir est si insupportable que le narrateur est obligé d'éloigner la photo de sa vue. Sachant que quelqu'un est à l'écoute, il lui explique la nécessité de rompre le fil narratif :

> *Mais je vais trop vite. Je range la photo qui me soulève le cœur – cette mémoire chérie et honnie –, je la glisse à sa place, dans mon tas de paperasse, entre un livre d'allemand et un livre d'économie. Je reprends l'histoire à son début.* (*Ibid.* : 27)

Conscient de la présence du lecteur, il se garde d'abuser de sa patience et de sa bonne volonté et reprend le récit là où il l'a laissé. La reconnaissance de l'écoute joue également un rôle important dans le tissage de la trame narrative et du souvenir. La complicité entre le narrateur et le lecteur est parfois si tacite qu'elle encourage le témoignage collectif comme c'est le cas dans le texte suivant :

> *Mais avant d'oser pénétrer dans l'inimaginable, avec des mots impuissants à exprimer l'horreur, il me faut* vous *expliquer* [...] *comment, dis-je, notre voisin est devenu du jour au lendemain notre assassin.*
> *Et ce n'est pas aisé d'expliquer cela. D'abord il faut fouiller la mémoire, visiter les souvenirs. C'est une torture. Puis, tant de choses sont mêlées qu'il faut non seulement remonter loin de l'histoire mais aussi descendre profond en* nous-mêmes, *dans les cratères de nos volcans intimes. C'est encore plus brûlant et douloureux.* (*Ibid.* : 29 ; nous soulignons)

Ces avertissements s'adressent au lecteur pour lui apprendre que dire le génocide est une entreprise dangereuse, jalonnée d'obstacles, nécessitant une franche collaboration. Le narrateur crée ici un scénario initiatique, dans lequel il devient le guide qui introduit le lecteur néophyte dans l'univers du génocide en s'adressant à lui, par l'usage du pronom « vous », mais aussi en sollicitant de sa part le courage qui lui est nécessaire pour parcourir cet itinéraire périlleux. Au milieu du texte, le pronom « vous » fait place au « nous ». Ce changement est donc ici significatif car le narrateur définit le récepteur de son témoignage comme agent participant à la sphère communicative. Le lecteur n'est plus un simple « agent potentiel » de lecture, il est sollicité et invité à entrer dans la sphère diégétique. De ce fait, il semble qu'un voisinage discursif, spatial et affectif soit établi dans le texte.

Parfois, le narrateur prend le lecteur à témoin. Face à l'image des femmes hutu qui étaient présentes pour célébrer le mariage, Rurangwa exprime son indignation envers ces voisines de sa famille qui n'ont pas eu le courage de protéger les enfants de leurs voisins : « Aujourd'hui, j'accuse ces femmes de non-assistance à une personne en danger. Elles n'ont pas même daigné cacher un enfant de notre famille lors du génocide » (*ibid.* : 21). Ce « j'accuse » interpelle le lecteur et le prend à témoin. Rurangwa semble accuser ces femmes du doigt. Durant ce moment dramatique du texte, le plaignant prend la justice en main et impose aux accusées une sentence symbolique en les éliminant du cadre de la photo : « je ne veux plus les voir. Je replie les bords de la photo et je les escamote. Il y a des jours noirs où on ne peut pas voir la réalité en face » (*ibid.* : 21-22). Le rétrécissement du cadre photographique provoque à son tour une rupture narrative. La description de la photo s'arrête pour ne pas déclencher d'autres souvenirs pénibles. Le rapport d'approche et d'évitement que le narrateur entretient avec l'image photographique de sa famille se traduit par le va-et-vient continu entre la description et la narration, mouvement qui à son tour provoque la dislocation du tissu narratif. Il nous semble ici que la fragmentation du récit augmente la force du *pathos* du récit.

Nous pouvons même ajouter que l'aspect dialogué du texte provient de nombreuses questions rhétoriques sur la problématique de l'indicible, qui paraissent à divers endroits du parcours narratif et sollicitent également une certaine écoute de la part du lecteur. Ces questions, bien qu'elles n'exigent pas de réponses, ont l'avantage de prévoir les interrogations éventuelles du lecteur et de suggérer qu'un auditeur est à l'écoute de l'histoire. On peut aussi dire que l'introduction de la photographie dans le texte en tant qu'objet innommable, d'abord considérée en référence à l'indicible, peut être interprétée comme un moyen d'exploiter le mystère et de provoquer le suspens chez le lecteur.

Grâce à toutes ces stratégies grammaticales et narratives, l'image de la photographie a permis à Rurangwa de présenter les membres de sa famille, de parler de leur existence, de leur joie de vivre avant de raconter leur mort :

> [...] *ceux qui se réjouissent seront dépecés par leurs voisins et ceux qui les congratulent. Cette photo est le dernier vestige, l'ultime instantané d'un monde de sérénité qui va sombrer dans la tragédie et s'anéantir.* (*Ibid.* : 22)

Du corps objet au corps sujet : la représentation picturale et le jeu intertextuel dans la reconstruction identitaire

Dans la dernière partie de cette étude, nous allons montrer comment le corps de Rurangwa est le produit de plusieurs discours qu'on peut lire sur la surface tégumentaire. Ensuite, nous examinerons comment son corps, objet du regard de l'autre, va être récupéré par son propriétaire légitime. C'est par le truchement du jeu intertextuel et la représentation picturale que Rurangwa devient sujet de son propre discours et reconstruit son identité.

Sur la photo de famille, face à chaque personnage représenté, il y a chez le narrateur le désir d'une remontée en arrière. Ce regard rétrospectif lui permet d'alimenter la narration et de donner un aspect authentique à son témoignage. Le retour en arrière lui donne l'occasion d'interroger le texte historique. Le chapitre 4 du témoignage intitulé « Du paradis à l'enfer » a une teneur didactique importante et nous renseigne sur le passé mythique et paradisiaque qui a viré vers l'enfer sous l'action coloniale. Dans cette partie, la représentation picturale se prolonge par l'image cartographique du Rwanda. Le narrateur saisit cette occasion pour nous donner une description de la faune et de la flore. Le mal fait cependant irruption dans cette beauté pittoresque souillée par le sang du génocide. Le Rwanda est alors dépeint comme « une tache minuscule sur la grande carte de l'Afrique, qui lorsqu'on s'en approche, prend la curieuse forme du crâne » (*ibid.* : 30) ; c'est aussi un pays auquel certains Occidentaux ont attribué le sobriquet de « trou du cul du monde » (*ibid.*). La beauté du Rwanda ne peut pas être évoquée sans taire son passé génocidaire qui a fait de ce pays une souillure sur la carte de l'Afrique et celle du monde. Ici, le visuel est clairement sollicité. Du texte géographique, le narrateur oriente le lecteur vers l'histoire du Rwanda. Le texte historique est inséré dans le récit par une image illustrée. Comme celle de la photo familiale, elle est absente du texte. À partir de l'illustration d'un livre d'histoire du Rwanda, le narrateur prend l'allure d'un professeur et le lecteur devient son élève. De ce fait, le récit acquiert une teneur didactique importante. Sur le plan narratif, cette image permet au narrateur de renouer le dialogue avec le lecteur et au récit de reprendre son aspect dialogué.

L'illustration représente le Twa, le Hutu et le Tutsi, les trois figures de la population rwandaise qui cohabitaient comme « les doigts de la main » avant le clivage ethnique provoqué par la colonisation. Pour décrire cette harmonie, Rurangwa effectue une remontée vers le temps primordial en tentant d'expliquer, par le biais du récit cosmogonique, comment l'harmonie primordiale a été brisée. De ce temps mythique, il revient à l'illustration pour prouver que l'action coloniale a provoqué le clivage ethnique à partir des stéréotypes de l'idéologie raciste occidentale.

Ce chapitre constitue un résumé de l'histoire postcoloniale du Rwanda, de l'indépendance au génocide. Les cinq chapitres qui suivent racontent enfin le génocide, les détails de l'assassinat de tous les membres de sa famille et de lui-même, « le mort vivant ». À partir du carnage du génocide, Rurangwa peint son portrait physique. Il nous le brosse au chapitre 12, intitulé « Oser me regarder en Face » :

> *Tous les matins, le même supplice. La torture du miroir dans la salle de bains* [...]. *Ce que je vois est horrible mais je ne peux éviter cet affrontement : un visage qui n'est plus mon visage. Une tête de « nègre » qui semble avoir été découpée sur toute sa circonférence avec de mauvais ciseaux en son milieu. Une balafre boursouflée part de l'oreille droite (l'une des consignes des génocidaires précisait de porter le coup à hauteur de l'oreille) et va jusqu'au nez, épaté et tranché car c'était un nez fin de Tutsi. Une seconde cicatrice à partir de l'oreille gauche essaie de la rejoindre en une boucle qui ressemble à un accroche-cœur* [...] *ou au point d'interrogation que j'ai dans la tête en permanence : pourquoi.*
>
> (*Génocidé* : 89)

Tous les coups reçus sur le visage lui ont arraché aussi un œil et son

> [...] *épaule droite fracassée par le gourdin clouté n'est qu'une boule d'os, une protubérance à la chair tuméfiée. Les pointes des lances ont laissé sur ma poitrine des stries noires et épaisses. (Ibid.)*

Ce portrait nous est offert en entier à travers l'image que lui renvoie le miroir. Comme le titre du chapitre l'indique, Rurangwa veut se regarder en face ; affronter le monstre qu'on a fait de lui. Ce regard objectif tourne soudainement en un regard introspectif : il se décrit mais réfléchit aussi sur sa nouvelle condition de vie. Le corps de Rurangwa est l'élément matriciel du texte ; il se fait voir et se fait lire. C'est un site sur lequel le génocide a laissé ses marques indélébiles : « Mon corps, mon visage et le plus vif de ma mémoire en portent les stigmates, jusqu'à la fin de ma vie. Pour toujours » (*ibid.* : 14). « Le génocide est gravé dans ma peau comme un tatouage sur l'avant-bras des condamnés d'Auschwitz » (*ibid.* : 71). Pour déchiffrer ces marques laissées sur son corps par l'armée génocidaire, il essaie de nous expliquer d'abord comment ce corps a été ethnicisé et puis « génocidé ».

Le mot « génocidé », qui sert de titre au témoignage de Rurangwa, est à la fois très descriptif et singulier. Ce mot inventé par l'auteur est formé à partir du substantif « génocide » pour créer un adjectif verbal issu du participe passé d'un verbe possible « génocider ». Que le mot soit inventé, cela n'est pas surprenant car le mot « génocide » lui-même est un néologisme récent, créé en 1944 après l'extermination des Juifs et des Tziganes par les nazis. Il est bien vrai que, dans une société donnée, « de nouveaux concepts nécessitent de nouveaux mots » ; le Rwanda post-génocide ne fait donc pas exception. Un nouveau terme courant né après le génocide des Tutsi au Rwanda est le substantif « génocidaire ». Ce néologisme est utilisé pour désigner celui ou celle qui a perpétré le génocide. Bien qu'il ne soit pas encore entré dans le dictionnaire français, le substantif « génocidaire » apparaît dans plusieurs témoignages des survivants rwandais, dans les discours politiques, dans les médias nationaux et internationaux et même dans des analyses académiques publiées en Kinyarwanda, en français ou en anglais.

Dans son témoignage, Rurangwa crée une autre forme, « génocidé », pour désigner son corps ethnicisé sur lequel la machette du milicien a laissé des marques visibles et lisibles. Le corps du narrateur, et par extension le corps du Tutsi, est un carrefour de discours, et il ne peut se comprendre qu'en tenant compte de la production, de la transformation, bref de la réécriture des discours antérieurs qui l'ont façonné.

Rurangwa a montré, par le truchement du texte historique, que le discours colonial a été à la base de la cristallisation des différences physiques entre les trois groupes ethniques du Rwanda. De nombreuses études sur le Rwanda sont d'accord sur ce point. Dans *Les Récits fondateurs du génocide*, Josias Semujanga a bien expliqué comment, à l'époque coloniale,

> [...] *le discours du savoir a, par stéréotypage des images de l'Occident sur l'Afrique, construit un nouveau système axiologique avec des récits valorisant positivement le Tutsi et négativement le Hutu* (1998 : 23)

et comment, à partir de cette opposition, les discours postcolonial et pré-génocide ont inversé « les équations du discours colonial : tutsi-bon ; hutu-mauvais » (*ibid.*). Le discours colonial a été récupéré et manipulé par les Hutu extrémistes à leur avantage pour éliminer le Tutsi qui était considéré comme un élément nocif au gouvernement des Hutu et à leur bien-être. Les parties du corps du Tutsi ethnicisé par le discours colonial qui étaient au départ enviées ont été par après

dénigrées et rejetées par les Hutu. Dans son essai, *Le Piège ethnique*, Benjamin Sehene écrit à ce propos :

> *Physiquement, ils (les Tutsi) sont faibles – regardez leurs bras et leurs jambes. Les Tutsi ne peuvent pas travailler, ils sont trop faibles. Ils peuvent juste commander, et les autres travaillent.* (1999 : 101)

Pendant le génocide, le dénigrement est passé à l'élimination : les traits physiques soi-disant typiquement tutsi étaient ciblés pour extermination. Rurangwa, témoin oculaire d'un tel meurtre, en fait une description vivide :

> *Ils la couchent, lui tranchent les chevilles, puis la tête (comme s'ils reprochent aux Tutsi d'être plus grands qu'eux, les Hutu prennent un malin plaisir à les « raccourcir » ou à les ramener au format standard).* (*Génocidé* : 54)[4]

Les parties du corps de Rurangwa ont également subi le même sort :

> *Sibomana s'esclaffe en s'approchant de moi : « Oh, voici l'aîné des Tutsi qui pointe son nez dehors ! » Et d'un coup très vif, il me fend le visage à hauteur du nez (les Tutsi n'ont pas le nez épaté et négroïde des Hutu – motif supplémentaire de jalousie ? Lors du génocide, ces derniers ont mis un soin spécial à réparer cette inégalité naturelle).* (*Ibid.* : 56)

Le corps des femmes a été atrocement manipulé pour mieux parfaire le dessein du génocide des Tutsi. Dans une note insérée dans le livre, Rurangwa nous donne des éclaircissements là-dessus :

> *Sur les femmes, les assassins hutu ont privilégié les coups portant sur les organes de la fécondité – ventre et vagin –, allant parfois jusqu'à briser des goulots de bouteilles dans leurs sexes après les avoir violées. C'est l'une des marques significatives d'un génocide : afin d'atteindre une race, il faut frapper en priorité celles qui la perpétuent.* (*Ibid.* : 51)

Les coups de machette ou de gourdin utilisés par le milicien ont suivi méthodiquement les marqueurs ethniques établis par le discours colonial pour produire un corps « génocidé ». Il semble donc que ce néologisme sied mieux au corps de Rurangwa dont l'ensemble ethniquement codé a été ciblé par le bourreau. Le titre du livre fait référence plutôt à son corps ethnicisé qu'à sa personne. Rurangwa a sans doute voulu commencer son roman par une tension lexicale ou plutôt sémantique pour nous faire entrer dans l'univers de l'indicible, impossible à comprendre.

Le corps « génocidé » de Rurangwa est devenu une surface d'inscription sur laquelle peuvent se lire d'autres discours antérieurs qui, directement ou indirectement, l'ont transformé et l'ont conduit au supplice du génocide. Il ne peut être appréhendé que par le truchement du jeu intertextuel. Nous utilisons ici le concept d'intertextualité selon la définition que lui donnent Julia Kristeva et Gérard Genette, c'est-à-dire le fait qu'un texte soit la réécriture d'un autre texte produit par la transformation ou la réécriture d'autres textes antérieurs. Le corps « génocidé » de Rurangwa est donc comme un texte produit par un double discours idéologique, le discours colonial fondé sur l'idéologie raciste occidentale qui a été ensuite manipulé, recyclé et récupéré par les Hutu extrémistes qui en ont fait la base de leur idéologie de haine de l'autre. C'est cette version qui a produit à son tour le génocide. Le corps de Rurangwa constitue donc un palimpseste par excellence. Dans son ouvrage critique, Gérard Genette définit le palimpseste comme

> [...] *un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau.* (1982 : 16)

Les coups de l'arme génocidaire subis par le corps du narrateur y ont laissé des marques abondantes et des traces indélébiles. Le discours de haine gravé dans sa chair n'a pas réellement effacé le discours antérieur mais l'a marqué en gras. C'est ainsi qu'on peut encore le déchiffrer sous le nouveau. Plusieurs années après le génocide, ces marques gravées sur son corps renforcent sa victimisation :

> *Mes cicatrices font de moi une cible idéale : Elles signifient : « Tutsi, survivant ». Traduisez : « Témoin gênant ». Ce qui implique : « Travail à finir ». Qu'importe, il faut que je rentre. Qu'ai-je à perdre sinon une vie déjà prise, un sursis offert ?* (*Génocidé* : 71)

Face au regard négationniste, son corps est à éliminer parce qu'il est accusateur ; c'est un « testis », c'est-à-dire un « tiers » (Agamben, 2003 : 17) qui

s'interpose entre le plaignant et l'accusé dans un procès. L'arme génocidaire qui devait éliminer le corps ethnicisé du Tutsi n'a pas réussi à le faire mais l'a plutôt rendu beaucoup plus visible. La plupart des marques corporelles de Rurangwa sont localisées sur son visage ; elles sautent aux yeux, le singularisent et l'isolent. Son corps est devenu vecteur des données ethniques et un espace où se greffent d'autres discours. Il s'offre aisément au discours social. Ses camarades de classe en Suisse où il vit désormais croient que ses cicatrices sont des signes tégumentaires qu'il s'est volontairement imposés et qu'il a même poussé « le piercing jusqu'au "cicatricing" » (*Génocidé* : 62). D'autres croient qu'il a survécu à un très grave accident de voiture. Dans le refus de se construire à partir du personnage extérieur qu'on a fait de lui, Rurangwa a réalisé un regard rétrospectif et l'a tourné vers le passé du Rwanda pour démasquer les multiples discours qui se superposent sur son corps.

Malgré cette démarche, son corps reste la proie de sa propre perception. Il lui est étranger. Une distance s'est établie entre lui et son corps ; il est associé à la tragédie du génocide avec laquelle il lui « faut cohabiter » (*ibid.* : 9). Même quand il recourt au miroir, celui-ci lui renvoie une image qu'il a du mal à assumer, celle de l'« Elephant man » du film de David Lynch (*ibid.* : 89). « Est-ce du courage que de s'arracher du lit pour aller planter un visage qu'on n'aime pas devant un miroir qu'on redoute » ? (*ibid.* : 101). Il interroge, comme le faisait « Blanche Neige », le miroir qui ne répond pas.

Contrairement au miroir sartrien, le sien n'est pas rassurant.

> *Tout miroir est un ennemi qui me plonge dans l'irritation et l'abattement, il* [...] *fait surgir des réminiscences atroces et des sentiments violents que je préférerais étouffer.* (*Ibid.* : 89)

Rurangwa est emmuré dans sa souffrance et dans l'horreur du génocide. Le rapport de son évaluation psychologique affirme qu'il manifeste « visiblement des séquelles psychiques du traumatisme vécu » (*ibid.* : 171) et qu'il souffre du « syndrome de stress post-traumatique lourd » (*ibid.*). Rurangwa lui-même avoue son « impuissance à chasser le réveil des souvenirs, suscités par un bruit, un objet, une odeur, un certain silence, un cri d'oiseau, un rien » (*ibid.* : 163). La nécessité de retrouver le souvenir rouvre la blessure psychologique et cause une nouvelle souffrance. Il est confronté au paradoxe de la mémoire face à la photo de famille : « Je range la photo qui me soulève le cœur – cette mémoire chérie et honnie [...] » (*ibid.* : 27).

Ce qui l'effraie le plus sur cette photo, c'est le souvenir du meurtre de sa mère, « la pire atrocité à laquelle il [lui] fut imposé d'assister » (*ibid.* : 47). La photo réveille le souvenir insupportable de la vue de sa mère complètement dénudée par la milice féminine avant d'être éventrée par son tortionnaire. Cette scène a provoqué chez lui « une blessure pire qu'un coup de machette » (*ibid.* : 48) et a inscrit en lui une haine atroce :

> *La haine du Hutu, des Hutu, de tous les Hutu se vrille en moi à cet instant comme les dents d'un harpon qui ne pourra jamais être retiré tant il pénètre loin dans la chair. Une haine noire, mortelle, intense, inextinguible et totale qui ne fait que redoubler, se multiplier* [...] *quand Sibomana prend tout son temps pour ouvrir le ventre de ma mère* [...]. (*Ibid.*)

Il compte « la haine » parmi les « trois mots clés » qu'il considère comme déclencheurs de son témoignage (*ibid.* : 14). Comme nous l'avons montré préalablement, son témoignage est une tentative de pouvoir se défaire de cette haine qui frise la vengeance ; c'est « une façon de combattre ce qui pourrait [le] faire succomber : la haine et le silence » (*ibid.* : 9-10)

Malgré le souvenir insupportable associé à l'image de la mère, c'est cette même image qui va lui procurer le pouvoir de se réconcilier avec lui-même et de reconquérir son identité. Un détail précis qui émane de l'image le « poigne » et l'attire : « [le] boubou coloré de sa mère est arrondi au niveau du ventre » (*ibid.* : 21). Quelques lignes plus loin, il explique l'importance de ce détail :

> *Dans quelques mois, elle pourra se ceindre de l'urugori*[5] *lorsque je viendrai au monde, car c'est moi qu'elle porte. Je suis son premier enfant, elle a 21 ans et vient de se marier. On m'a souvent dit que je lui ressemblais étonnamment et que mon visage était son visage. Cette photo m'offre ainsi, à travers les traits de ma mère, le souvenir de qui j'étais avant d'être défiguré. C'est aussi pourquoi je la redoute à ce point.* (*Ibid.*)

Cette image lui offre des critères d'identification importants : le lieu et la date de sa naissance – « Je vais naître quelques mois après le mariage d'Appolinalie Kambamba le 3 juin 1978, au dispensaire de Mugina » (*ibid.* : 22) –, mais aussi un point de repère important – la ressemblance avec sa mère. Cela est significatif pour l'homme défiguré dont l'identité a été effacée. L'image de la mère lui offre une nouvelle naissance. D'ailleurs, à un certain moment, dans la description de la photo et de la cérémonie du mariage, il pense au rythme de la danse lors de la cérémonie et se retrouve soudainement dans le sein de sa mère : « Dans le ventre de la mère, je dois sentir cette chaude houle de l'enthousiasme qui me porte, je m'imprègne du bonheur de celle qui me porte » (*ibid.* : 23). Du souvenir émanent toutes sortes de sensations et de sentiments semblables à ceux engendrés par la mémoire proustienne.

La ressemblance avec sa mère lui donne le courage d'assumer l'image du miroir qu'il redoutait auparavant. Ainsi refuse-t-il le suicide qui le hante, la destruction de l'image reflétée par la glace. Il trouve en revanche la rédemption dans cette ressemblance avec sa mère : l'image de la mère est le miroir dans lequel il se voit comme il était avant la défiguration. L'identification à la mère nous rappelle le « stade du miroir » lacanien. Dans *Écrits I*, Jacques Lacan affirme qu'il faut

> [...] *comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image.* (1999 : 94)

À travers l'image de sa mère, il forme une image de lui-même et effectue la conquête de son propre corps : « Même si elle est ravagée, ma figure est celle que m'a offerte ma mère » (*Génocidé* : 91). Ainsi refuse-t-il le suicide et même l'opération esthétique. Il veut également conserver son « visage balafré parce qu'il veut garder gravées sur [son] corps les marques du mal » (*ibid.*). Il considère son corps comme un mémorial difficilement altérable par rapport à d'autres sites mémoriaux. On peut nettoyer « les églises, les prairies et tous les lieux du génocide, mais on ne peut pas [lui] enlever [ses] balafres » (*ibid.*). Ses « cicatrices sont une attestation vivante, charnelle et palpable de ces crimes contre l'humanité » alors que les « autres mémoriaux exposent des tapis de crânes ou des empilements soigneux de tibias et de fémurs » (*ibid.*).

Conclusion

L'image photographique a permis à Rurangwa de livrer son témoignage et de raconter le massacre des siens. C'est un long cri de douleur pour « vomir l'horreur ». Le narrateur s'écrie mais s'écrit en même temps. Rurangwa se regarde en face et se réfléchit dans un texte qui est à la fois son miroir et son espace d'interrogation.

L'image de la mère, et indirectement l'image photographique, a joué un rôle pivot dans la reconstruction de l'identité de Rurangwa. Elle a offert au narrateur, dont l'identité était perdue, des points de repère importants pour s'identifier. C'est une photo de carte d'identité où l'on peut lire le nom et la date de naissance et confirmer la ressemblance. La photo de famille, dont l'image sépia est sortie du récit du génocide, « trempée dans un bain de sang » (*ibid.* : 22) a pu se purifier grâce à l'image de la mère. À la fin du témoignage, elle devient plus ou moins une relique sacrée. L'image de la mère a permis également à Rurangwa de se réconcilier avec son corps et de l'assumer. À la fin du témoignage, la relation de rejet qu'il entretenait avec son corps est devenue une relation d'amour. Son corps de survivant a par la suite acquis un rôle double de mémoire de la mère et du génocide. Dans le livre de Rurangwa, l'image photographique a dépassé « la représentation pure du Temps », « l'emphase déchirante du noème ("*ça-a-été*") » (Barthes, 1980 : 148) pour devenir une photo souvenir et une photo d'identité.

Notes

1. Toute référence à cet ouvrage se rapporte à l'édition de 2006 aux Presses de la Renaissance. Les références paginales seront désormais données dans le texte, précédées du tire de l'œuvre entre parenthèses.

2. Le terme « Muselmann » ou « musulman » prend son origine dans le camp d'Auschwitz, d'où il s'est propagé dans d'autres camps. Les avis sont diversifiés sur sa vraie définition. Pour certains, « il renvoie au sens littéral du terme arabe *muslim,* qui signifie celui qui se soumet sans réserve à la volonté divine... Mais, tandis que la résignation du *muslim* repose sur la conviction que la volonté d'Allah est à l'œuvre à chaque instant dans le moindre événement, le " musulman " d'Auschwitz semble avoir perdu toute volonté et toute conscience » (Agamben, 2003 : 46). D'autres croient que « le terme semble provenir de la posture typique de ces détenus, blottis seuls, les jambes repliés à la manière orientale, le visage rigide comme celle d'un masque » (*ibid.* : 47). D'autres croient enfin, que le terme « faisait allusion aux "mouvements typiques des musulmans", ces allées et venues du buste du haut vers le bas, [évoquant] les rituels de prière islamiques » (Sofsky cité par Agamben, 2003 : 47). Notre référence à ce mot dans cet article évoque tout simplement l'homme dont la force intérieure et physique a été complètement brisée.

3. Dans *SurviVantes*, Esther Mujawayo soulève également cette problématique de l'écoute au Rwanda. Ou bien les gens disent qu'on a assez parlé du génocide ou alors « ils ne peuvent pas supporter d'entendre [...]. Je pourrais dire en une phrase, pourquoi, rescapé, on s'est tu après le génocide : on sentait qu'on dérangeait [...]. Tu commences à raconter, raconter, et ils n'acceptent pas d'écouter, et c'est terrible » (2005 : 20).

4. Dans *SurviVantes,* Mujawayo parle également de ce corps qu'il fallait mettre à la taille « standard » à l'aide de la machette : « Les hommes tutsi avaient la réputation d'être trop grands : mesurer un mètre quatre-vingt-dix devenait donc une faute. Les femmes, elles, commettaient celle d'avoir une taille très mince, le ventre plat avec d'énormes hanches. Avant de les tuer, il fallait donc les ramener à une taille " standard " [...] » (2005 : 90).

5. Couronne, symbole de la maternité, portée tradionnellement par toutes les mères rwandaises.

Références bibliographiques

AGAMBEN, G. [2003] : *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages.

BARTHES, R. [1980] : *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/ Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».

DAYAN ROSENMAN, A. [2007] : *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire,* Paris, CNRS.

GENETTE, G. [1982] : *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

LACAN, J. [(1966) 1999] : *Écrits I*, Paris, Seuil.

MUJAWAYO, E. [(2004) 2005] : *SurviVantes, Rwanda. Histoire du génocide*, Paris, L'Aube.

RINN, M. [1998] : *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

RURANGWA, R. [2006] : *Génocidé*, Paris, Presses de la Renaissance.

SCHAEFFER, J. M. [1987] : *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

SEHENE, B. [1999] : *Le Piège ethnique,* Paris, Dagorno.

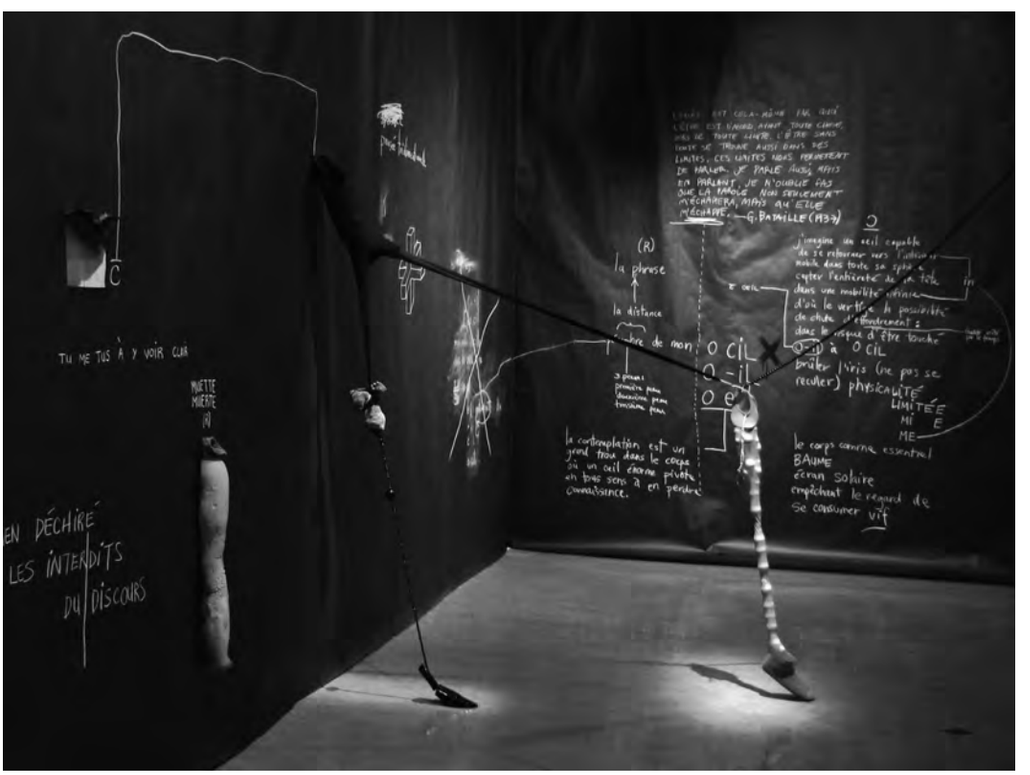
SEMPRUN, J. [1994] : *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.

SEMUJANGA, J. [1998] : *Récits fondateurs du drame rwandais*, Paris, L'Harmattan.

WAINTRATER, R. [2003] : *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot.

CINDY DUMAIS

NOIRS & PEAU / première ph(r)ase



Première phase d'un large projet faisant appel à plusieurs médiums, tels que la peinture, l'écriture, la vidéo et la sculpture. NOIRS & PEAU étudie le déboîtement, en faisant se disloquer différentes parties du corps dans la représentation. Ce déboîtement est non seulement physique, mais aussi psychique, car il était une façon de rendre manifeste cette sensation qu'est la pensée. La salle, complètement noire, dont les murs tapissés de papier portaient des inscriptions à la craie, était remplie de plusieurs objets fabriqués, prenant l'apparence de bijoux lustrés et brillants. D'une esthétique baroque, aux limites de l'ornemental, ces objets-bijoux prenaient place dans l'espace, créant ainsi une atmosphère feutrée, intrigante et enveloppante. NOIRS & PEAU a été présenté à la galerie L'Œuvre de l'Autre du 14 janvier au 11 février 2009.

UNE ŒUVRE ANTIPERSONNELLE

C'EST le propre du génocide que de sombrer dans l'indicible tant la souffrance est grande et le motif incompréhensible. On a sans doute tout dit de la Shoah, sans pourtant jamais l'approcher. Or, si les mots manquent invariablement leur cible, le travail de Cindy Dumais, par son ouverture à la fois sur le sens et l'insensé, transgresse les règles strictes du langage pour s'avancer sur les territoires les plus sombres de l'humanité, fauchant les jungles du senti. Le projet *NOIRS & PEAU / première ph(r)ase* est la première étape d'un projet monumental, mais aussi l'introduction d'un texte qui ne cesse de se réécrire.

Le caractère de ce qui est inhumain correspond non pas à ce qui est étranger à l'homme, mais plutôt à une part de lui-même – il n'y a que ce qui est en lui qui peut être *in*-humain. C'est donc de l'intérieur que Dumais aborde les pires souffrances (subies ou infligées), comme si elle retournait l'œil pinéal de Bataille pour trouver un soleil qui serait inhérent à la chair, grandiose et brûlant. Malgré l'aspect monumental de l'œuvre projetée par l'artiste, c'est donc un rapport très intimiste à l'Histoire qu'on y décèle. Le corps devient le transit meurtri de l'humanité et de son Histoire, alors que les voies de la souffrance se font toutes pénétrables.

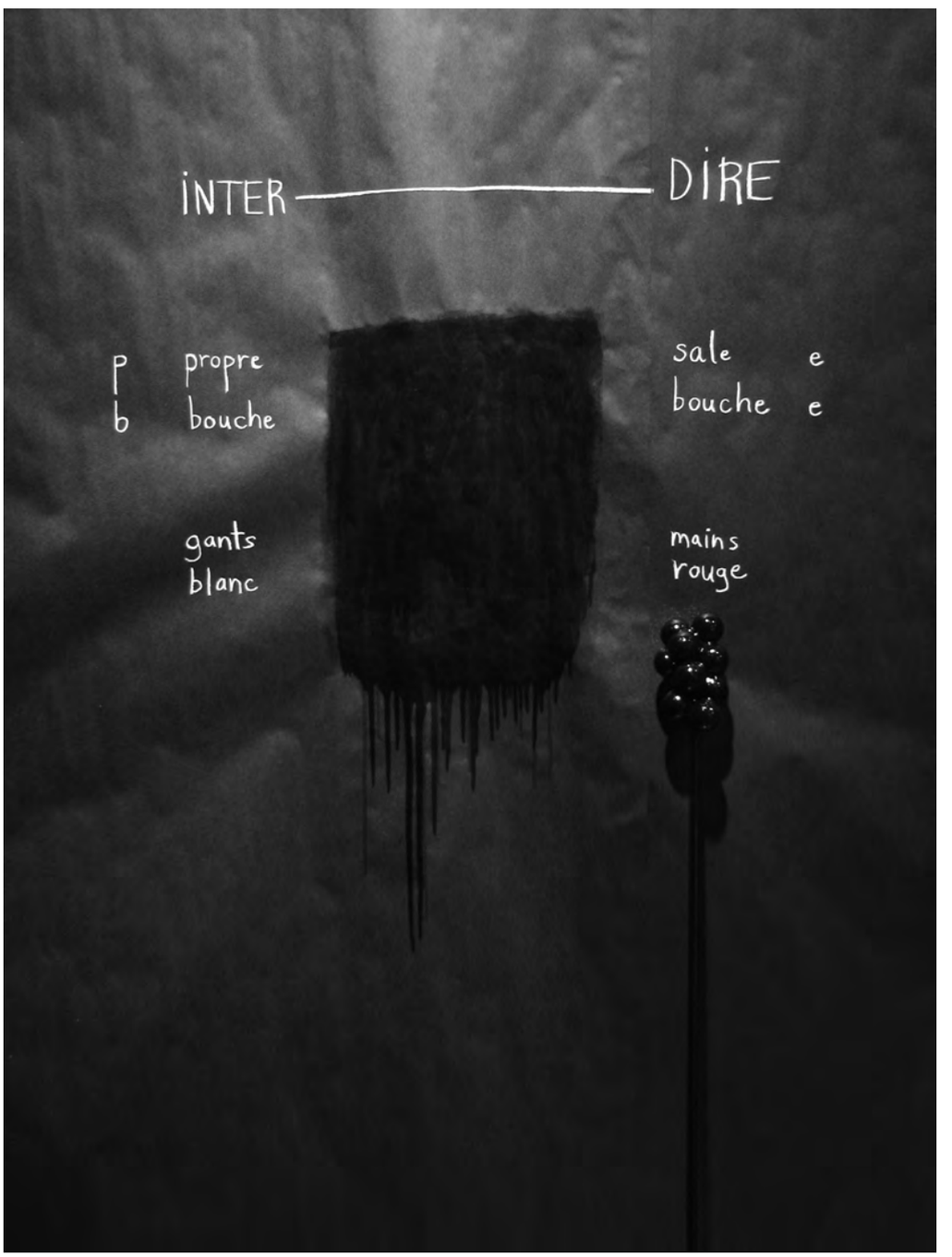
Au cœur du travail de Cindy Dumais se trouve l'idée de la marque – une évidence apportée entre autres par les procédés de thermoformage et la présentation de membres amputés ou difformes. Pour l'artiste, la confrontation du corps avec le réel, la maladie ou la ligne du temps laisse des traces, qu'elles soient cicatrices ou souvenirs assassins. Par exemple, jamais la craie ne s'efface véritablement. Elle laisse des poussières de paroles avortées parmi les mots qui trouvent leur place sur les murs de l'espace d'exposition [1]. Même le masque de laque noire appliqué sur certains mots est révélateur ; on ne saurait plus lire le texte original, mais on a une certitude : on a voulu dissimuler. Cette stratégie n'est pas sans évoquer l'indélébilité de tous les « effacés » des registres de l'Histoire, en Allemagne, en Russie, en Bosnie ou au Rwanda. La trame historique s'accorde aux cris de ceux dont on refuse la disparition.

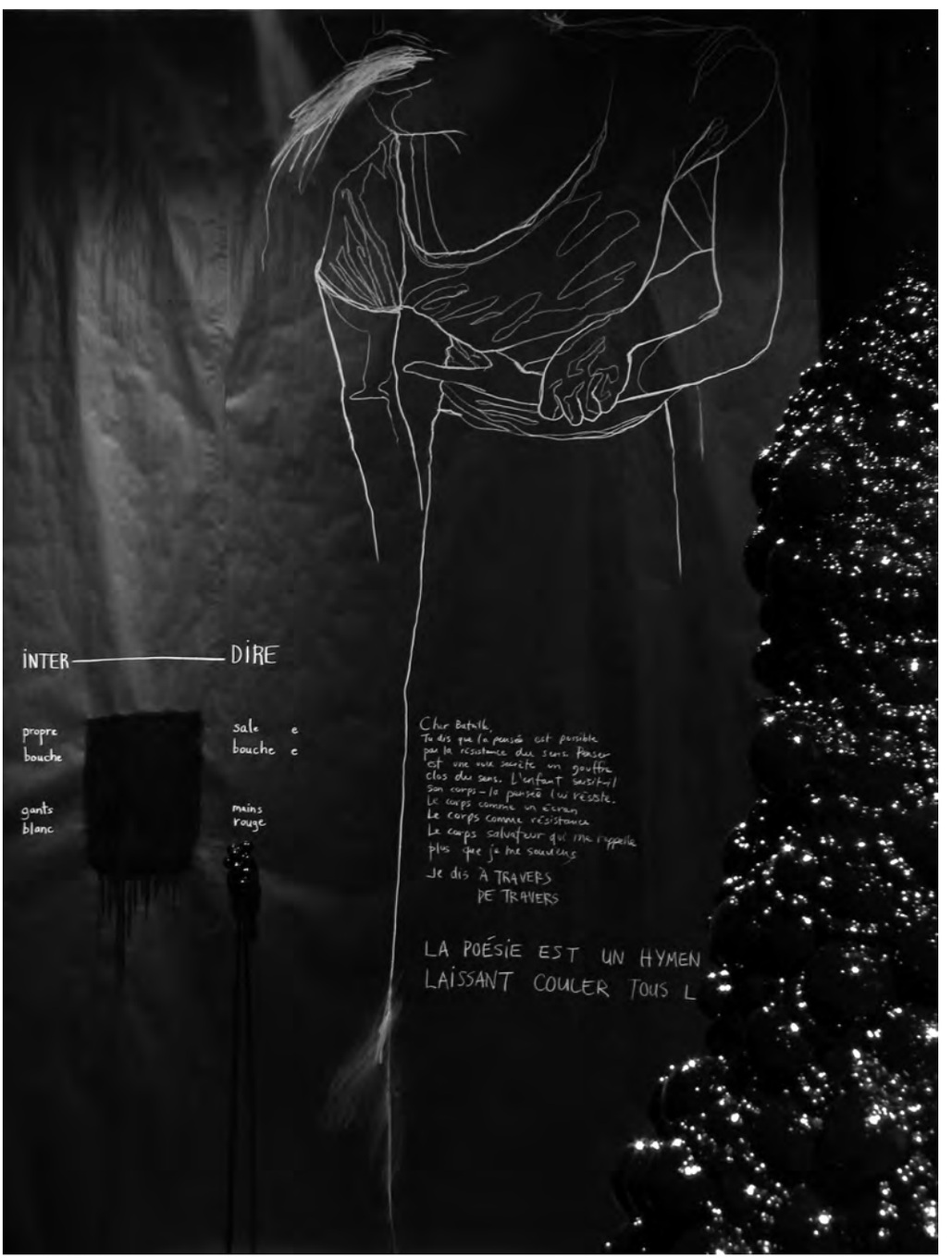
Dans le discours de Dumais, le sujet est en perpétuelle correspondance avec l'autre, se brûle aux mêmes bûchers, pourrit dans les mêmes charniers. Il se disloque pour laisser surgir un autre corps à travers lui-même, dans une étreinte surhumaine. Ce relais de l'humain à l'humanité se déploie comme par contamination, laissant se répandre une sombre mais précieuse humeur. Il est un rang de perles ou un bijou organique impensable, mais aussi une éclaboussure de tous les noirs, de toutes les noirceurs qui viennent de l'intérieur, une tache « trou noir» qui à la fois marque et absorbe.

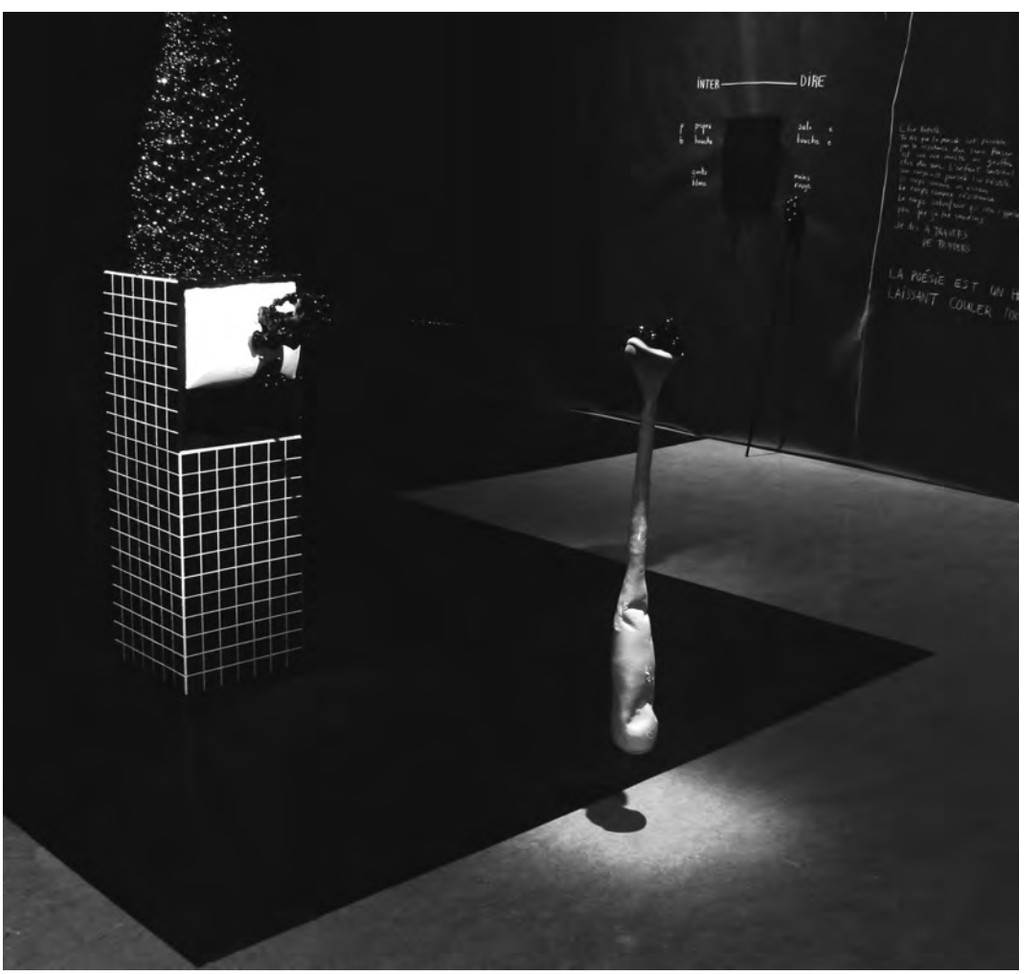
Dans ce rapprochement entre le sujet et l'universel, même interdire devient un *dire ensemble*. Ce rassemblement humain dans un corps éclaté détonne comme un cri, comme une œuvre antipersonnelle dans une hurlante proximité. L'Histoire est comprise *dans* et *par* le corps, dont la mémoire inaltérable (mais sensible) est marquée par les souffrances qui la ponctuent. C'est pourquoi le travail de Dumais excède les possibilités du dire. Le langage de la douleur, s'il est source d'incompréhension, n'en demeure pas moins précieux : il permet d'envisager l'infigurable.

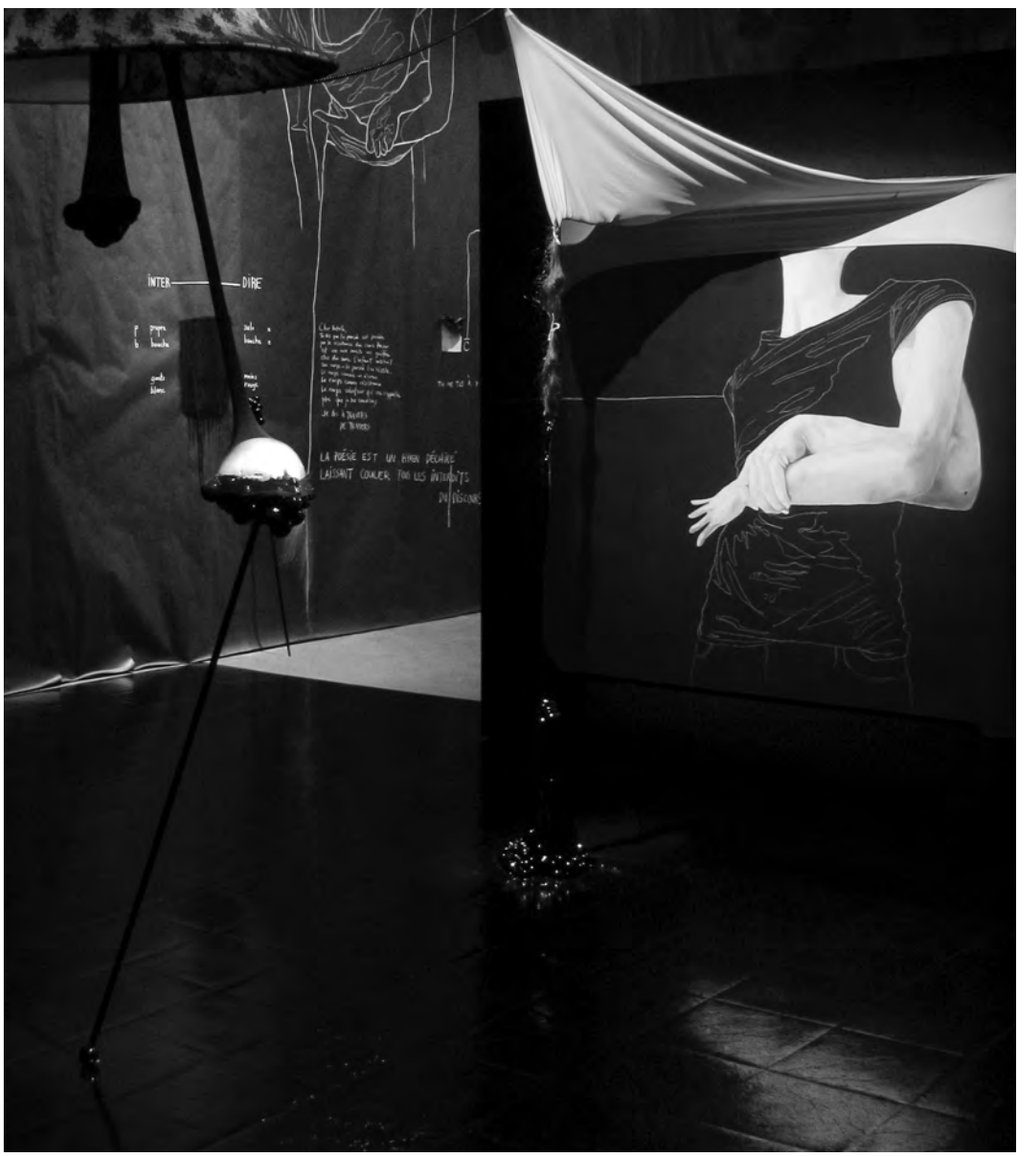
Jean-François Caron

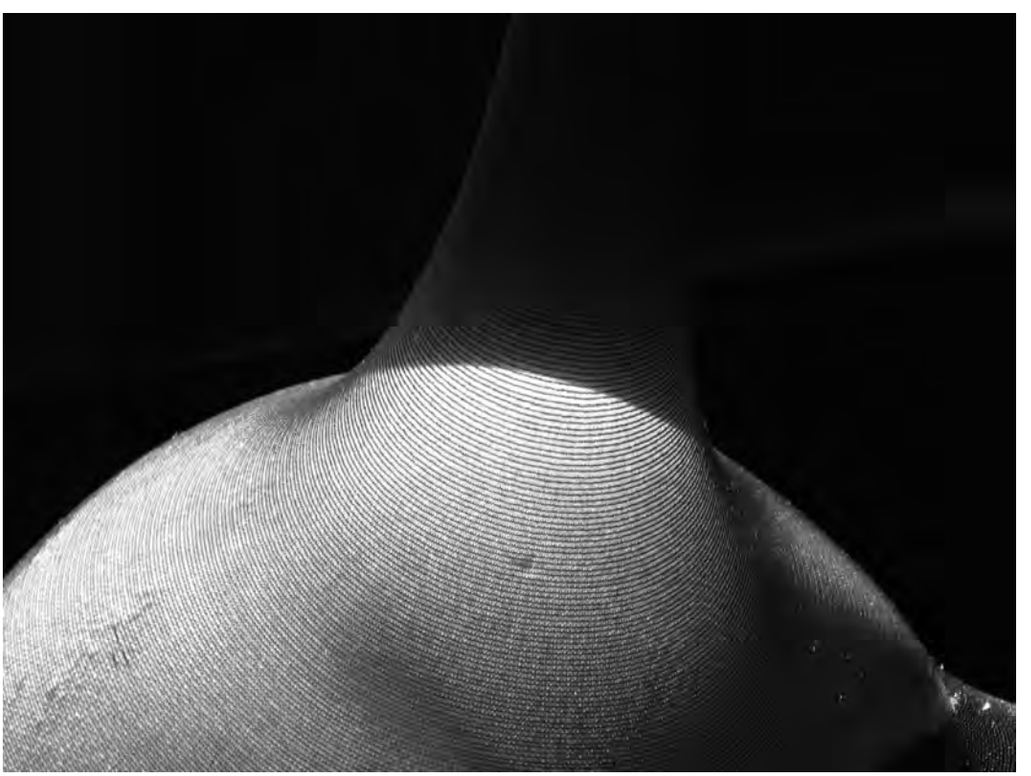
1. L'artiste cite entre autres Georges Bataille, dont le discours sur l'excès est une influence importante.


INTER
DIRE
p propre
b bouche
sale e
bouche e
gants
blanc
mains
rouge


INTER
DIRE
propre
bouche
sale e
bouche e
gants
blanc
mains
rouge
Cher Bataille,
Tu dis que la pensée est possible
par la résistance du sens. Penser
est une eux secrète un gouffre
clos du sens. L'enfant sourit,
son corps – la pensée lui résiste.
Le corps comme un écran
Le corps comme résistance
Le corps sauveur qui me rappelle
plus que je me souviens
Je dis À TRAVERS
DE TRAVERS
LA POÉSIE EST UN HYMEN
LAISSANT COULER TOUS L


INTER
DIRE
LA POÉSIE EST UN
LAISSANT COULER


INTER
DIRE
LA PIÈGE EST UN BIEN DÉCHIRÉ
LAISSANT COULER TOUS LES ÉTATS
INTÉGRAUX



INTER
DIRE
p propre
b bouche
sale e
bouche e
gants
blanc
mains
rouge

TRANSMETTRE MALGRÉ TOUT
Ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo

Anne Martine Parent

Charlotte Delbo est déportée à Auschwitz le 24 janvier 1943 ; elle fait partie d'un convoi de deux cent trente femmes, dont quarante-neuf seulement reviendront. En 1946, Delbo écrit *Aucun de nous ne reviendra*, témoignage de son expérience concentrationnaire. Elle ne le publie toutefois qu'en 1965 (chez Gonthier ; il sera ensuite publié chez Minuit en 1970), et ce n'est qu'en 1970 et 1971 que paraîtront chez Minuit les deux autres livres formant avec ce premier la trilogie d'*Auschwitz et après : Une connaissance inutile* (1970b) et *Mesure de nos jours* (1971). À lire *Aucun de nous ne reviendra*, on peut imaginer les raisons qui ont poussé Delbo à attendre près de vingt ans avant de le publier. En effet, un des enjeux principaux du témoignage de Delbo est de montrer le fossé d'incompréhension qui sépare les rescapés des camps de ceux qui n'ont pas connu la déportation. Elle doute donc que ses lecteurs non déportés puissent la comprendre [1]. Elle instaure ainsi avec ses lecteurs un rapport complexe et ambigu : elle leur lance plusieurs appels directs, mais aussi plusieurs défis. Elle en appelle aux non-déportés, les prend à témoin, mais doute qu'ils puissent répondre puisqu'ils sont sur « l'autre rive » (1971 : 60). Elle leur montre leur non-savoir, mais montre aussi que son savoir à elle est « inutile ». À travers ces divers heurts et manquements, la transmission s'effectue malgré tout. En indiquant au lecteur qu'il ne sait rien, en le défiant de regarder, en doutant qu'il puisse comprendre, Delbo transmet quelque chose, par la négative. Le lecteur est ainsi entraîné dans une logique contradictoire, spectrale, où la transmission est à la fois possible et impossible, voulue et refusée, vouée à l'échec. Mais c'est dans son échec même qu'elle réussit, en transmettant au lecteur la hantise d'un savoir qu'il ne pourra jamais posséder.

Delbo reproduit, sur le plan textuel, le choc de l'arrivée dans le camp, la perte de tous les repères vécue par les déportés. Elle apprend au lecteur à abandonner toute idée préconçue, elle lui enseigne qu'il ne pourra pas comprendre à partir de sa rive à lui, avec ses mots à lui : il doit la suivre à travers les méandres du texte, il doit se perdre dans le texte, perdant en chemin tous ses repères, toute idée réconfortante et rassurante, comprendre qu'il ne saura jamais où il s'en va, ni ce qui vient ensuite. Il doit la suivre, regarder ce qu'elle lui montre et accepter de se laisser hanter – tâche ardue, puisque, dans le même temps qu'elle l'interpelle et le prend à témoin, Delbo agresse le lecteur et le rejette. Elle transforme son expérience concentrationnaire en « expérience bouleversante pour le lecteur réel » ; le lecteur devient ainsi « “rescapé” et

témoin d'un traumatisme textuel » (Bornand, 2004 : 173).

Aucun de nous ne reviendra, comme le reste de la trilogie de Charlotte Delbo, ne propose donc pas de vision d'ensemble ni d'explication historique ou philosophique du phénomène concentrationnaire, comme le font notamment les témoignages de Robert Antelme et de David Rousset. La trilogie ne se présente pas non plus comme un récit plus ou moins chronologique de son expérience du camp nazi à l'exemple de *L'Espèce humaine* ou du témoignage de Micheline Maurel, *Un camp très ordinaire*. La seule « chronologie » se trouve dans la séparation en trois tomes : le premier tome se concentre presque exclusivement sur l'expérience du camp, le deuxième relate différents moments de la déportation parmi lesquels il y a « la dernière nuit » (1970b : 160-173) avant la libération, et le troisième est consacré principalement au retour et à la vie « après » (ce dernier tome donnant la parole à plusieurs autres déportés). L'analyse proposée ici s'intéressera surtout au premier tome et montrera comment celui-ci tente d'initier le lecteur à la réalité concentrationnaire.

Une réalité « extraordinaire »

L'exergue d'*Aucun de nous ne reviendra* précise d'entrée de jeu le contrat de vérité proposé par Delbo et indique au lecteur l'horizon d'attente par rapport auquel s'effectuera sa lecture : « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique » (1970a : 7)[2]. L'exergue établit la primauté de la véridicité sur la vérité ; ce faisant, il met l'accent sur l'énonciation (le « dire vrai ») plutôt que sur l'énoncé, comme si l'énoncé n'était pas fiable et devait être considéré avec méfiance. La seconde occurrence de l'exergue du premier tome dans l'œuvre testimoniale de Delbo en dit un peu plus long à ce sujet. En effet, on le retrouve sous une forme légèrement modifiée, dans *La Mémoire et les Jours* : « C'est pourquoi je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai » (1995 : 14). Cette phrase se lit non pas en exergue, mais à la fin du premier texte, qui porte sur le dédoublement de la mémoire. Delbo y explique qu'elle possède deux types de mémoire : la mémoire profonde et la mémoire externe. La mémoire profonde est celle du moi d'Auschwitz, qui a gardé intactes toutes les sensations (*ibid.* : 13) ; la mémoire externe est celle du moi actuel, coupé du moi d'Auschwitz et qui peut parler du camp sans rien ressentir (*ibid.* : 13-14). Le dédoublement de la mémoire cause un dédoublement du langage. Lorsque Delbo parle d'Auschwitz, ses paroles ne viennent pas de la mémoire profonde qui « garde les sensations, les empreintes physiques » (*ibid.* : 14). La mémoire profonde est « la mémoire des sens » (*ibid.*) ; c'est aussi la mémoire du trauma, la mémoire d'un réel hors des mots, en deça d'une parole articulée, depuis laquelle on ne peut que « suffoquer »[3].

Lorsque Charlotte Delbo parle d'Auschwitz, ses paroles ne viennent donc pas de la mémoire profonde, la mémoire des sens, mais de la mémoire externe, qu'elle appelle aussi « mémoire intellectuelle », « mémoire de la pensée » (*ibid.*).

> *Car ce ne sont pas les mots qui sont gonflés de charge émotionnelle,* explique-t-elle, *sinon, quelqu'un qui a été torturé par la soif pendant des semaines ne pourrait plus jamais dire : « J'ai soif. Faisons une tasse de thé ». Le mot aussi s'est dédoublé. (Ibid.)*

La soif du camp et la soif de l'existence quotidienne sont deux expériences différentes, mais elles sont désignées par le même mot. Ce n'est qu'en rêve que Delbo peut retrouver la « vraie » soif, la soif du camp, la torture physique de la soif ; « c'est pourquoi », écrit-elle, « je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai » (*ibid.*). Le mot « soif » ne permettra jamais d'atteindre la « vraie » soif du camp : le témoin ne peut la dire ni le lecteur la comprendre.

Cette impossibilité de dire et de saisir va au-delà de l'inadéquation fondamentale entre le mot et la chose qu'il désigne telle que nous l'enseigne la linguistique ; elle est liée au caractère « extraordinaire » de la réalité concentrationnaire. Certes, le mot « soif » n'est pas la soif, mais ce n'est pas de cela qu'il est question ici. C'est qu'il y a deux réalités – le camp et l'existence ordinaire –, séparées par un fossé, et que les mêmes mots doivent servir dans les deux cas. Et le problème est autant du côté de l'utilisation des mots – comment

dire la soif au camp? – que du côté de leur réception – les lecteurs comprendront-ils qu'il s'agit ici d'une tout autre soif?

C'est pourquoi il faut se méfier des mots, en tant que lecteur, parce qu'ils cachent plus que ce qu'on peut savoir ou deviner. Le témoin-écrivain, de son côté, s'en méfie d'emblée; son discours doit traduire cette méfiance et entretenir le doute s'il veut arriver à transmettre quelque chose de son expérience, parce qu'il sait très bien que les mots de la réalité concentrationnaire ne peuvent être «vraiment» entendus et compris que par d'autres revenants:

> *Rien n'entendait ces appels du bord de l'épouvante. Le monde s'arrêtait loin d'ici. Le monde qui dit: «Il ferait bon de marcher». Seules nos oreilles entendaient et nous n'étions déjà plus des vivants. Nous attendions notre tour.*
> (1970a: 81-82)

C'est non seulement l'éloignement géographique du camp qui est ici en cause, mais aussi l'éloignement «existentiel» entre les «vivants» qui n'ont pas connu les camps et les témoins qui en sont revenus: l'expérience concentrationnaire creuse un fossé entre les déportés et les non-déportés, qui rend difficile la communication entre les deux groupes. Dans ce contexte, le témoignage peut constituer un pont entre le témoin et les autres, entre le monde des revenants et le monde des vivants. Et c'est au témoin, comme le souligne Marie Bornand, que revient la tâche de «faire la jonction entre le monde qu'il a vu et celui, ordinaire, de l'auditoire» (2004: 51). Mais on ne peut faire ce pont qu'en montrant d'abord qu'il y a un fossé, un décalage entre le monde des camps et le monde «normal»; il faut que le lecteur sache que le mot «soif», au camp, désigne une tout autre soif que celle qu'il connaît.

Le fossé d'incompréhension entre les déportés et les non-déportés traverse toute l'œuvre testimoniale de Delbo. Les deux passages où elle raconte la torture de la soif qu'elle a subie pendant sa déportation constituent un excellent exemple de la manière dont elle marque, d'une part, la séparation entre le monde des camps et le monde des lecteurs et, d'autre part, le dédoublement des mots qui est inextricablement lié à une telle scission.

Le premier exemple est un récit tiré du premier tome et intitulé «La soif» (1970a: 114-123). Il débute par le paragraphe suivant:

> *La soif, c'est le récit des explorateurs, vous savez, dans les livres de notre enfance. C'est dans le désert. Ceux qui voient des mirages et marchent vers l'insaisissable oasis. Ils ont soif trois jours. Le chapitre pathétique du livre. À la fin du chapitre, la caravane du ravitaillement arrive, elle s'était égarée sur les pistes brouillées par la tempête. Les explorateurs crèvent les outres, ils boivent. Ils boivent et ils n'ont plus soif. C'est la soif du soleil, du vent chaud. Le désert. Un palmier en filigrane sur le sable roux.* (*Ibid.*: 114)

Delbo dresse ici le tableau cliché de ce qui est censé être le «chapitre pathétique» des aventures des explorateurs, avec mirages et oasis. La soif dont souffrent les explorateurs a quelque chose d'héroïque, de courageux. C'est une épreuve qu'ils ont à subir dans leur traversée du désert, et qui se termine bien, dans un décor de rêve, le décor désertique conventionnel: «Un palmier en filigrane sur le sable roux». Tous les éléments habituels d'un récit typique de «soif dans le désert» sont convoqués, éveillant immédiatement chez le lecteur une image connue, familière.

Cette description de la soif fait partie de l'imaginaire collectif: le récit s'ouvre donc sur un terrain commun, un savoir partagé, où Delbo et le lecteur peuvent se rejoindre. Toutefois, la suite diffère radicalement.

> *Mais la soif du marais est plus brûlante que celle du désert. La soif du marais dure des semaines. Les outres ne viennent jamais. La raison chancelle. La raison est terrassée par la soif. La raison résiste à tout, elle cède à la soif. Dans le marais, pas de mirage, pas l'espoir d'oasis. De la boue, de la boue. De la boue et pas d'eau.* (*Ibid.*)

La soif du marais n'a plus rien de poétique ni d'exotique: pas de mirage, pas d'oasis, pas de palmier. Le sable roux a cédé la place à la boue. La délivrance ne vient pas au bout de trois jours, la tisane du soir n'apaise pas la soif: «Je bois et quand j'ai bu j'ai plus soif encore. Cette tisane ne désaltère pas» (*ibid.*: 122). Le «chapitre pathétique» des aventures des explorateurs paraît désormais dérisoire. L'appel du

matin qui dure et qui sépare Delbo de la possibilité de boire « est plus long à traverser qu'un sahara » (*ibid.* : 116). La soif du marais ne provoque pas de mirages, elle mène à la folie et à l'angoisse de la mort :

> *Les joues collent aux dents, la langue est dure, raide, les mâchoires bloquées, et toujours cette impression d'être morte, d'être morte et de le savoir. Et l'épouvante grandit dans les yeux. Je sens grandir l'épouvante dans mes yeux jusqu'à la démence. Tout sombre, tout échappe. La raison n'exerce plus de contrôle. La soif. Est-ce que je respire ? J'ai soif. Faut-il sortir pour l'appel ? Je me perds dans la foule, je ne sais où je vais. J'ai soif. Fait-il plus froid ou moins froid, je ne le sens pas. J'ai soif, soif à crier. Et le doigt que je passe sur mes gencives éprouve le sec de ma bouche. Ma volonté s'effondre. Reste une idée fixe : boire.* (*Ibid.* : 115-116)

Le passage montre l'étendue de la folie de la soif, de la soif qui prend toute la place. La réponse à une question vitale comme « Est-ce que je respire ? » est évacuée par la soif et cette question ne reçoit en fait, pour toute réponse, que la soif. Réponse qui ne répond pas à la question, qui rend toute réponse possible superflue. La vie, les sensations corporelles – fait-il froid ? –, le rythme du camp – est-ce l'appel ? – passent en second derrière la soif ; l'existence entière de Delbo se borne à cette seule sensation. La soif du marais, contrairement à la soif dans le désert, n'a rien de pathétique ; elle est terrifiante, angoissante.

Le cliché poétique de la soif dans le désert constitue ce que le lecteur connaît en termes d'épreuve de la soif, mais il n'aide en rien à comprendre ce que Charlotte Delbo a vécu. Delbo introduit son récit par ce cliché, le convoquant pour mieux l'évacuer, montrant ainsi au lecteur que la soif dont elle parle consiste en tout autre chose. La disparité entre la soif dans le désert et la soif dans le marais sert à marquer le décalage entre le monde « normal » et l'univers des camps. Le procédé suggère que, pour comprendre l'expérience de Delbo, le lecteur doit d'abord abandonner toute préconception et reconnaître que ce n'est pas à partir de sa propre expérience ou de ses connaissances qu'il pourra parvenir à une compréhension même partielle du récit de Delbo. Tout se passe comme si le premier pas vers une compréhension possible de l'expérience de Delbo passait par la reconnaissance de notre incompréhension fondamentale.

Le second récit de soif que fait Delbo se trouve dans le deuxième tome de la trilogie. Je me permets d'en parler ici, puisqu'il est étroitement lié au premier récit, autant par le sujet que par le procédé utilisé pour révéler le fossé qui sépare le monde du lecteur et le monde concentrationnaire. Le chapitre s'intitule « Boire » (1970b : 42-49) ; il y est question de l'épisode de la soif, mais surtout du moment où Delbo a pu se désaltérer et mettre fin à cette sensation qui l'habitait. Comme dans le premier récit, la soif est décrite comme une expérience aliénante qui oblitère tout le reste :

> *J'avais soif depuis des jours et des jours, soif à en perdre la raison, soif à ne plus pouvoir manger, parce que je n'avais pas de salive dans la bouche, soif à ne plus pouvoir parler, parce qu'on ne peut pas parler quand on n'a pas de salive dans la bouche. Mes lèvres étaient déchirées, mes gencives gonflées, ma langue un bout de bois. Mes gencives gonflées et ma langue gonflée m'empêchaient de fermer la bouche, et je gardais la bouche ouverte comme une égarée, avec, comme une égarée, les pupilles dilatées, les yeux hagards. Du moins, c'est ce que m'ont dit les autres, après. Elles croyaient que j'étais devenue folle. Je n'entendais rien, je ne voyais rien. Elles croyaient même que j'étais devenue aveugle. J'ai mis longtemps à leur expliquer que je n'étais pas aveugle mais que je ne voyais rien. Tous mes sens étaient abolis par la soif.* (*Ibid.* : 42-43)

Delbo devient de plus en plus indifférente à ce qui l'entoure et perd ses réflexes vitaux ; seule l'idée de boire, la volonté de boire l'empêche de sombrer tout à fait :

> [...] *je n'avais plus le moindre réflexe et sans* [mes camarades] *j'aurais aussi bien buté dans un SS que dans un tas de briques, ou bien je ne me serais pas mise en rang, je me serais fait tuer. Seule l'idée de l'eau me tenait en éveil.* (*Ibid.* : 44)

Ce n'est que lorsqu'elle peut enfin boire qu'elle revient à la vie :

> *J'avais bu. Je n'avais plus soif, sans en être encore sûre. J'avais tout bu, tout le seau d'eau. Oui, comme un cheval.*
> [...] *Et tout à coup, j'ai senti la vie revenir en moi. C'était comme si je reprenais conscience de mon sang qui circulait, de mes poumons qui respiraient, de mon cœur qui battait.*

J'étais en vie. La salive revenait dans ma bouche. La brûlure à mes paupières se calmait. On a les yeux qui brûlent quand les glandes lacrymales sont asséchées. Mes oreilles entendaient de nouveau. Je vivais. [...] *À mesure que ma bouche se réhumectait, je recouvrais la vue. Ma tête redevenait légère. Je pouvais la tenir droite.* [...] *J'étais guérie.* (*Ibid.*: 48-49)

Il est devenu évident, à la fin du chapitre, que la sensation dont parle Delbo constitue quelque chose d'inconnu pour le lecteur, qu'il s'agit d'une soif «vitale» qui n'a rien à voir avec celle qu'il connaît au quotidien. Mais Delbo veut s'assurer de perturber le lecteur, de lui montrer à quel point il ne *sait* pas de quoi elle parle; c'est pourquoi elle ajoute, immédiatement après le passage précédemment cité: «Il y a des gens qui disent: "J'ai soif". Ils entrent dans un café et ils commandent une bière» (*ibid.*: 49). Comme avec l'exemple de la soif des explorateurs dans le désert, Delbo veut ici révéler l'écart entre son expérience et celle du lecteur. Toutefois, le procédé utilisé dans ce dernier passage est plus offensif que celui du premier tome où elle convoquait un cliché faisant partie de l'imaginaire collectif afin d'amener le lecteur, à partir d'une base commune, dans un espace référentiel autre. Dans le deuxième récit, c'est à l'expérience même du lecteur qu'elle s'attaque, lui en montrant le côté dérisoire et superficiel par rapport à son expérience à elle, visant peut-être à faire naître en lui une certaine culpabilité.

Aucun de nous ne reviendra: visions initiatiques

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo propose une série de «visions» du camp censées initier le lecteur à la réalité concentrationnaire et portant sur différents thèmes: «Le jour» (1970a: 72-79), «La nuit» (*ibid.*: 87-94), «Dimanche» (*ibid.*: 143-151), «L'orchestre» (*ibid.*: 169-171), «Le printemps» (*ibid.*: 174-182), etc. La succession des titres des différents chapitres met en évidence leur apparente inoffensivité. On croirait avoir affaire à de simples histoires, des anecdotes, des descriptions, et non à des récits d'horreurs. Delbo joue en fait avec les conventions littéraires en utilisant un cadre et des références familiers au lecteur, qu'elle détourne au profit de la performance testimoniale. Le lecteur est ainsi pris au piège: il ne s'attend pas à la violence qui se cache derrière les titres inoffensifs et banals des récits. Un exemple particulièrement significatif se trouve dans le récit «Le matin» (*ibid.*: 100-110), où Delbo décrit l'appel du matin, un matin d'hiver, qui a lieu pendant qu'il fait encore nuit et dure des heures: «C'est l'appel du matin – quel titre poétique ce serait –, c'est l'appel du matin. Je ne savais plus si c'était le matin ou le soir» (*ibid.*: 107). «Quel titre poétique ce serait»: l'incise est surprenante dans un chapitre où il est constamment question de mort – de l'envie de se laisser aller à la mort, de la peur qui y est liée, de la mort qui se lit sur le visage de certaines déportées. Dans ce contexte, la mention du titre poétique paraît ironique, voire cynique. Mais c'est parce que les mots peuvent si facilement se détacher de leur contexte; «L'appel du matin» *peut* en effet être un titre poétique, de la même manière qu'un titre «poétique» comme «Le printemps» *peut* être utilisé pour décrire le printemps à Auschwitz. La rencontre de deux univers – poétique ou littéraire d'un côté, concentrationnaire de l'autre – produit un choc qui, certes, déstabilise le lecteur, mais qui est aussi révélateur, chez Delbo, de la difficulté à écrire sur les camps, du défi constant auquel elle est confrontée pour tenter de transmettre au lecteur non initié la réalité concentrationnaire.

À quelques reprises dans le texte, Delbo fait ressortir, souvent de manière indirecte, les problèmes liés à la transmission de l'expérience concentrationnaire, et particulièrement à sa mise en récit. L'extrait suivant, aussi tiré du passage intitulé «Le matin», en est un exemple:

Je suis debout au milieu de mes camarades et je pense que si un jour je reviens et si je veux expliquer cet inexplicable, je dirai: «Je me disais: il faut que tu tiennes, il faut que tu tiennes debout pendant tout l'appel. Il faut que tu tiennes aujourd'hui encore. C'est parce que tu auras tenu aujourd'hui encore que tu reviendras si un jour tu reviens». Et ce sera faux. Je ne me disais rien. Je ne pensais rien. La volonté de résister était sans doute dans un ressort beaucoup plus enfoui et secret qui s'est brisé depuis, je ne saurais jamais. Et si les mortes avaient exigé de celles qui reviendraient qu'elles rendissent des comptes, elles en seraient incapables. Je ne pensais rien. Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid avec le froid

qui souffle dans tous ces gouffres que font les côtes à un squelette. (*Ibid.*: 104)

L'extrait est riche et complexe, et l'énonciation, particulièrement, est déstabilisante. On a d'abord un «je» – Charlotte Delbo – qui s'exprime au présent, présent qui correspond à l'appel du matin à Auschwitz – présent qui sera d'ailleurs mis à mal quelques pages plus loin: «C'est l'appel du matin – quel titre poétique ce serait –, c'est l'appel du matin. Je ne savais plus si c'était le matin ou le soir» (*ibid.*: 107). Pour l'instant, le moment et le lieu de l'énonciation semblent clairs. Puis, l'on a accès aux pensées du sujet de l'énonciation, à sa vie intérieure. Les pensées communiquées au lecteur concernent précisément la transmission de l'expérience concentrationnaire, les questions soulevées par cette transmission déjà depuis l'intérieur même de l'expérience. Ce que nous montre donc Delbo, c'est elle-même, encore prisonnière à Auschwitz et pensant à une explication possible de son expérience. Cette explication pénètre plus loin encore dans la vie intérieure de Delbo: elle racontera aux gens ce qu'elle pensait, ce qu'elle se disait, révélant ainsi à la fois la pénible épreuve qu'elle subit et les moyens d'y survivre. Et tout ceci est ensuite immédiatement défait: «Et ce sera faux. Je ne me disais rien. Je ne pensais rien». Le lecteur a été induit en erreur; la vie intérieure qui lui avait été donnée à voir se révèle fausse. L'énonciation complique encore plus les choses. «Et ce sera faux»: le futur, ici, se rattache au présent de l'appel du matin à Auschwitz, mais d'une manière tout à fait illogique. Si Delbo avait écrit, par exemple: «Mais ça ne marchera pas, jamais je n'arriverai à expliquer, ils ne comprendront pas» ou «je ne survivrai pas», la logique aurait été respectée: le sujet de l'énonciation, situé dans le camp, pense à un futur possible. Mais elle ne peut pas, depuis le camp, penser que ce qu'elle pense est faux, puisqu'elle dit ensuite qu'elle ne se disait rien, qu'elle ne pensait à rien. Le «Et ce sera faux» annule tout ce qui précède, autant sur le plan du contenu que sur celui de l'énonciation. La première situation d'énonciation – «je», dans le camp, pendant l'appel du matin – est une mise en scène.

Cette mise en scène est celle du témoin héroïque, courageux, motivé par une volonté de survivre. La «fausse» mise en scène permet ainsi à Delbo de défaire cette image de survivant en pleine possession de ses moyens et de présenter celle du «squelette de froid» qui correspond à son expérience. C'est encore une fois, comme pour l'apparente banalité des titres, une manière pour Delbo de prendre le lecteur au piège. Tout se passe comme si elle disait à ses lecteurs:

> Vous vous attendez à un récit héroïque, à un personnage de témoin animé par la volonté de survivre. Voilà, je vous en donne, mais c'est du faux, du toc. Un tel récit de cette situation (l'appel du matin) n'est pas possible, j'étais «un squelette de froid», sans pensée, sans motivation, bref, sans vie intérieure; je ne corresponds pas aux personnages auxquels vous êtes habitués...

Delbo parvient ainsi à *montrer* – sans avoir besoin d'expliquer – l'incongruité entre son expérience et un récit conventionnel. Enfin, le passage témoigne également de la difficulté de la transmission de l'expérience concentrationnaire et rend le lecteur sensible à ce problème: la confusion provoquée (volontairement) par la lecture reflète les obstacles auxquels se heurte l'écriture, Delbo cherchant à faire vivre – à un degré moindre, certes – les difficultés auxquelles elle-même est confrontée.

Le procédé qui consiste à malmener le lecteur, à lui faire vivre une expérience qui se veut le reflet (amoindri) de l'expérience de Delbo, est fréquemment utilisé dans *Aucun de nous ne reviendra*. L'exemple précédent concernait l'expérience de l'écriture, mais, le plus souvent, c'est l'expérience concentrationnaire qui est «reproduite» en «expérience bouleversante pour le lecteur réel» (Bornand, 2004: 173), le but de l'entreprise étant d'initier le lecteur à la réalité concentrationnaire, de la même manière que les déportés sont eux-mêmes initiés à leur arrivée dans le camp: cela se fait en malmenant et en perturbant le lecteur, en lui faisant perdre ses repères et en créant chez lui une certaine confusion.

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo s'efforce de dépouiller le lecteur de ses préconceptions afin de l'initier à la réalité concentrationnaire. Elle cherche

constamment à remettre en question le savoir du lecteur ; elle le fait d'ailleurs explicitement dans l'un des premiers poèmes du livre, où elle s'adresse directement à lui :

> *Ô vous qui savez*
> *saviez-vous qu'un jour est plus qu'une année*
> *une minute plus qu'une vie*
> *Ô vous qui savez*
> *saviez-vous que les jambes sont plus vulnérables que les yeux*
> *les nerfs plus durs que les os*
> *le cœur plus solide que l'acier* [...]
> *Saviez-vous que la souffrance n'a pas de limite*
> *l'horreur pas de frontière*
> *Le saviez-vous*
> *Vous qui savez.* (1970a : 21-22)

Delbo met à l'épreuve le savoir du lecteur et, ce faisant, le met aussi au défi d'entrer dans sa réalité à elle, réalité dans laquelle son savoir à lui n'est d'aucune aide. *Aucun de nous ne reviendra* consiste en une initiation au monde concentrationnaire, initiation qui s'effectue par le biais de visions que propose Delbo. Des visions initiatiques, donc, à l'image du propre cheminement de Delbo mis en scène de façon métaphorique dans le récit « Les mannequins » (*ibid.* : 28-33).

Ce récit s'ouvre, de manière significative, par « Regardez. Regardez » (*ibid.* : 28). Delbo contextualise ensuite l'histoire – elle et ses compagnes sont accroupies sur les planches qui leur servent de lit et mangent leur soupe – et, à nouveau, une femme dit : « Regardez, vous avez vu, dans la cour... » (*ibid.* : 29). La cour, c'est celle du *block* 25, le *block* de celles qui sont condamnées à mort parce que trop faibles ou malades. La cour est

> [...] *fermée de murs. Il y a une porte qui s'ouvre dans le camp, mais si cette porte s'ouvre quand vous passez, vite vous courez, vous vous sauvez, vous ne cherchez à voir ni la porte ni ce qu'il peut y avoir derrière.* (*Ibid.*)

Du carreau près de leurs « lits », Delbo et ses compagnes peuvent voir dans la cour, mais, écrit Delbo, « nous ne tournons jamais la tête de ce côté » (*ibid.*). Cependant, à ce moment particulier, l'une d'entre elles insiste et – est-ce elle qui répète ou Delbo qui souligne ? – encore une fois elle enjoint ses camarades : « Regardez. Regardez » (*ibid.*).

La répétition des termes liés à la vision annonce que ce qui suit est quelque chose qui nous est donné à voir et qu'il n'en tient qu'à nous de *regarder*. L'auteure nous invite ici à faire comme elle et à regarder, à nous faire les témoins de ce qu'elle s'apprête à nous montrer. D'ailleurs, la description qu'elle fait est riche en détails – comme plusieurs passages :

> *D'abord, on doute de ce qu'on voit. Il faut les distinguer de la neige. Il y en a plein la cour. Nus. Rangés les uns contre les autres. Blancs, d'un blanc qui fait bleuté sur la neige. Les têtes sont rasées, les poils du pubis droits, raides. Les cadavres sont gelés. Blancs avec les ongles marron. Les orteils dressés sont ridicules à vrai dire. D'un ridicule terrible.* (*Ibid.*)

La description vise à reproduire le mouvement cognitif qui accompagne le regard, c'est-à-dire la progression à partir d'une image qu'on ne saisit pas jusqu'à la compréhension de ce qu'on est en train de voir : puisque, « d'abord, on doute de ce qu'on voit », « ce qu'on voit » n'est pas nommé, mais désigné elliptiquement par le pronom personnel « les ». Le lecteur est donc amené à reconnaître peu à peu ce que Delbo et ses compagnes voient tout en ayant du mal à y croire. C'est par l'attention accordée à différents détails – les têtes, les poils du pubis, les orteils, les ongles – que s'impose la vision des cadavres gelés, impossible à réfuter ou à refouler en raison de l'accumulation de ces mêmes détails.

Delbo enchaîne cette description avec une anecdote qui nous ramène à son enfance : « Boulevard de Courtais, à Montluçon. J'attendais mon père aux Nouvelles Galeries. C'était l'été, le soleil était chaud sur l'asphalte » (*ibid.* : 29). Le passage de la vision des cadavres gelés à cette anecdote est brusque, sans transition – l'extrait que je viens de citer suit directement la description des cadavres dans la cour du *block* 25 – ; rien, pour le moment, n'indique la pertinence de ce souvenir qui nous transporte hors de la réalité concentrationnaire. Delbo raconte que des hommes déchargent d'un camion des mannequins pour la vitrine du magasin :

> *Les mannequins étaient nus, avec les articulations voyantes. Les hommes les portaient précieusement, les couchaient près du mur, sur le trottoir chaud.*
> *Je regardais. J'étais troublée par la nudité des mannequins.*

> *J'avais souvent vu des mannequins dans la vitrine, avec leur robe, leurs souliers et leurs perruques* [...]. *Je n'avais jamais pensé qu'ils existaient nus, sans cheveux. Je n'avais jamais pensé qu'ils existaient en dehors de la vitrine, de la lumière électrique* [...]. *Le découvrir me donnait le même malaise que de voir un mort pour la première fois.*
> *Maintenant les mannequins sont couchés dans la neige, baignés dans la clarté d'hiver qui me fait ressouvenir du soleil sur l'asphalte.* (*Ibid.*: 29-30)

Le passage s'inscrit dans un rapport à la fois de ressemblance et de différence avec la description des cadavres gelés; une série de contrastes et de similitudes unit en effet la scène des cadavres et celle des mannequins. Le premier élément est la lumière du soleil qui éclaire les mannequins et les cadavres; c'est d'ailleurs cette lumière qui fait se rejoindre, dans l'esprit de Delbo, les deux scènes. Mais ce trait commun soulève rapidement une distinction importante: les mannequins sont «couchés» sur le trottoir chauffé par un soleil estival, alors que les cadavres sont, eux, «couchés» – le même verbe est employé par Delbo dans les deux cas – dans la neige froide, éclairés par un soleil hivernal (moins chaud et plus lointain).

Cette distinction révèle l'inéquation entre les deux scènes. Une autre différence essentielle ressort également afin de souligner la disparité des deux situations: alors que les mannequins sont portés «précieusement», tout indique qu'au contraire les cadavres ont été simplement jetés dans la cour. La logique humaine se retrouve inversée: ce sont les mannequins qui ont droit aux égards, alors que les cadavres sont traités comme de simples objets. Ce renversement est également marqué par l'opposition liée cette fois au transport en camion. En effet, on sait, par la lecture du livre de Delbo, qu'un camion vient régulièrement au *block* 25 «ramasser» les cadavres pour les amener au four crématoire. C'est aussi un camion qui amène au magasin les mannequins qui seront ensuite portés «précieusement» sur le trottoir. Un même moyen de transport, donc, mais utilisé à des fins différentes: le camion qui transporte les mannequins nus les livre au magasin où ils seront ensuite habillés et «prendront vie», métaphoriquement, dans la vitrine – Delbo insiste d'ailleurs sur les gestes et les poses des mannequins[4], qui sont ainsi «humanisés». Au contraire, dans le camp, le camion vient chercher des mortes qui ont été déshabillées pour les transporter au crématoire et les faire disparaître tout à fait, c'est-à-dire faire disparaître toute trace de vie.

Ce qui trouble Delbo lorsqu'elle voit les mannequins nus, c'est qu'elle n'avait jamais imaginé que ceux-ci existaient «en dehors de la vitrine», sans vêtements, sans perruque et sans geste. Elle les avait toujours vus sous leur forme «humanisée». Les découvrir nus équivaut à «voir un mort pour la première fois» (*ibid.*: 30). Inversement, la vue des cadavres gelés la ramène aux mannequins. Les cadavres sont des mortes nues, sans cheveux, au corps figé et rigide; elles ressemblent plus à des mannequins nus qu'à des êtres humains: elles ont été «déshumanisées», objectivées, contrairement aux mannequins qui seront, eux, «humanisés» dans la vitrine du magasin. Il était déjà dérangeant, pour la jeune fille qu'était Delbo, de découvrir que les mannequins existaient en tant qu'objets nus avant qu'on leur donne une allure «humaine», mais dans le camp, ce qu'elle découvre est plus perturbant encore: des êtres humains, des femmes qui, hier, étaient avec elle, étaient ses camarades, sont maintenant devenues des mannequins.

> *Hier elles étaient debout à l'appel. Elles se tenaient cinq par cinq en rangs, de chaque côté de la Lagerstrasse. Elles partaient au travail, elles se traînaient vers les marais. Hier elles avaient faim. Elles avaient des poux, elles se grattaient. Hier elles avalaient la soupe sale. Elles avaient la diarrhée et on les battait. Hier elles souffraient. Hier elles souhaitaient mourir.* (*Ibid.*)

La répétition du pronom personnel «elles» et l'énumération des actions et des états des femmes mortes les rapprochent de Delbo et de ses compagnes; en d'autres termes, celles qui «aujourd'hui» sont des cadavres, des mannequins, étaient «hier» aussi vivantes que Delbo et ses compagnes, et, par conséquent, ces dernières sont, d'une certaine manière, les mannequins de «demain». Delbo montre ainsi la proximité avec la mort que connaissent

tous les déportés : l'expérience du camp, en effet, constitue l'expérience d'une intimité avec la mort et avec les mort(e)s, d'une initiation à la mort[5]. C'est pourquoi Delbo n'a plus peur des mannequins, « maintenant » : « Maintenant je suis grande. Je peux regarder des mannequins nus sans avoir peur » (1970a : 33). « Maintenant je suis grande » ; autrement dit : j'ai fait l'apprentissage de la mort, le camp m'a initiée et transformée.

Avec *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo tente de nous faire voir la réalité concentrationnaire afin que nous devenions, à notre tour, des témoins. Le récit « Les mannequins » constitue une métaphore de son propre parcours initiatique au terme duquel elle est devenue un témoin, c'est-à-dire une femme qui peut désormais « regarder des mannequins nus sans avoir peur », qui a choisi de défier la Méduse, d'opposer son regard au sien et de témoigner, même si cela doit faire d'elle un spectre, une revenante. Regarder ce que l'on voit, regarder afin de voir, c'est accepter de se laisser transformer, de se laisser hanter ; et témoigner consiste à maintenir vivante cette hantise en soi, à laisser cette hantise survivre au prix de sa propre survie et à continuer de regarder la mort, encore et toujours. Lisant Delbo, je suis invitée à regarder ce qu'elle me donne à voir, à regarder afin de voir. Delbo s'adresse d'ailleurs directement à ses lecteurs et les défie de regarder :

> *Un cadavre. L'œil gauche mangé par un rat. L'autre œil ouvert avec sa frange de cils.*
> *Essayez de regarder. Essayez pour voir.* (*Ibid.* : 137)
> *Une femme que deux tirent par les bras. Une juive. Elle ne veut pas aller au 25. Les deux la traînent. Elle résiste. Ses genoux raclent le sol. Son vêtement tiré aux manches remonte sur le cou. Le pantalon défait – un pantalon d'homme – traîne derrière elle, à l'envers, retenu aux chevilles. Une grenouille dépouillée. Les reins nus, les fesses avec des trous de maigreur sales de sang et de sanie.*
> *Elle hurle. Les genoux s'arrachent sur les cailloux.*
> *Essayez de regarder. Essayez pour voir.* (*Ibid.* : 139)

Ross Chambers souligne le jeu entre « regarder » (le moyen) et « voir » (l'objectif), ainsi que l'importance du voir par rapport à la spectralité. « Spectre », en effet, dérive du latin *spectare* qui implique, comme le mot « voyance », « une capacité de voir supérieure », « une forme de vision qui voit au-delà du visible » (Chambers, 2004 : 380 [n. 10] et 218 ; traduit par moi). L'invitation que nous lance Delbo à regarder afin de voir consiste ainsi en une injonction à voir au-delà des mots, au-delà de nos repères et de notre savoir, à traverser les frontières de notre monde – en empruntant le « pont » que constitue son témoignage – et à voir à la manière d'un spectre[6]. Mais est-ce possible ? Le lecteur peut-il arriver à voir comme un spectre ? Si « celui qui accepte de devenir le *témoin du témoin* s'engage sur une voie étroite, pris entre les besoins contradictoires du témoin et l'impossibilité partielle dans laquelle il sera d'y répondre » (Waintrater, 2004 : 77), Delbo complique encore plus les choses en exigeant de ses lecteurs ce qu'elle estime être impossible. « Essayez *pour voir* », c'est-à-dire essayez et vous verrez que vous n'y arriverez pas, que vous n'en serez pas capable. L'invitation lancée au lecteur est en fait un défi – et une mise en échec. Comment recevoir cette attaque, cette violence ?

« Le dit du témoin », écrit Régine Waintrater, « est un récit de violences qui suppose, pour le témoin, de se faire violence et de faire violence à l'autre, son interlocuteur ou son lecteur potentiel » (*ibid.* : 86). La violence faite à l'autre est ainsi corollaire à la violence que s'inflige le témoin. La violence que *je* subis, mon échec à remplir la tâche qui est exigée de *moi*, lectrice du témoignage, sont l'écho d'une autre violence, d'un autre échec : ceux de Delbo et de son témoignage. Ma défaillance en tant que témoignaire reflète celle de Delbo en tant que témoin. Car le sujet aux prises avec une expérience de la mort, comme celle qu'a vécue Delbo, ne peut intégrer psychiquement les événements auxquels il assiste au moment où il y assiste. C'est là le propre du trauma : son intégration, sa compréhension par le sujet ne sont possibles qu'après coup. Cela revient à dire que le témoin ne se fait véritablement témoin qu'*après coup*, que, sur le moment, il a failli en tant que témoin, qu'il était dans l'impossibilité de « constituer en expérience "vécue" » (Trevisan, 2004 : 4) ce qu'il voyait[7]. C'est la possibilité même du témoignage qui est ici mise en question par Delbo, comme si l'expérience concentrationnaire était si radicalement séparée de tout – de la vie

quotidienne, de l'expérience humaine « normale » – qu'il était impossible d'en témoigner et qu'elle était intransmissible. Comme si la seule transmission possible était celle d'un manquement, d'une faillite, d'un ratage.

Si la mise en parallèle de l'anecdote des mannequins et de la scène des cadavres gelés sert à lier le monde « normal » au monde concentrationnaire, si Delbo souligne par ce biais ce qui unit ces deux mondes – car l'un, après tout, est le produit de l'autre –, elle montre surtout ce qui les sépare, leur différence radicale.

> [I]*ci rien n'est vert*
> *ici rien n'est végétal*
> *ici rien n'est vivant.* (1970a : 179-180)
> *Ici, en dehors du temps, sous le soleil d'avant la création, les yeux pâlissent. Les yeux s'éteignent. Les lèvres pâlissent. Les lèvres meurent.*
> *Toutes les paroles sont depuis longtemps flétries*
> *Tous les mots sont depuis longtemps décolorés*
> *Graminée – ombelle – source – une grappe de lilas – l'ondée – toutes les images sont depuis longtemps livides.* [...]
> *Ma mémoire est plus exsangue qu'une feuille d'automne*
> *Ma mémoire a oublié la rosée*
> *Ma mémoire a perdu sa sève. Ma mémoire a perdu tout son sang.*
> *C'est alors que le cœur doit s'arrêter de battre – s'arrêter de battre – de battre.* (*Ibid.* : 180-181)

Le ton de ce passage, situé à la fin du livre, est empreint de pessimisme quant à une possible transmission de l'expérience concentrationnaire. En fait, alors qu'ailleurs dans l'œuvre de Delbo les ratés de la transmission sont plutôt liés au langage ou à l'ignorance des non-déportés, au trop grand fossé qui sépare les témoins de leurs interlocuteurs, dans ce passage, c'est la possibilité même de témoigner qui semble menacée : les yeux et les lèvres, organes de la vision et de la parole[8] et, par conséquent, organes essentiels au témoignage, « pâlissent », « s'éteignent » et « meurent », les paroles sont « flétries », les mots « décolorés », et la mémoire se tarit. Le témoin s'évanouit et disparaît et, avec lui, son témoignage. L'enfer concentrationnaire a eu raison du témoin et il n'y aura en fait pas de témoin. « Aucun de nous ne reviendra » : c'est à la fois le titre du livre et son avant-dernière phrase ; par cet énoncé, toute possibilité de témoignage semble détruite[9]. Le monde concentrationnaire apparaît comme radicalement séparé du monde « normal » et aucun pont ne semble pouvoir être bâti entre les deux ; c'est un monde « en dehors du temps, [...] d'avant la création », où « rien n'est vivant » et d'où il est impossible de revenir. Mais Delbo termine son livre en modifiant légèrement l'énoncé du titre. Après avoir écrit, sur l'avant-dernière page, « Aucun de nous ne reviendra » (1970a : 182), elle ajoute, seule sur la dernière page, la phrase suivante : « Aucun de nous n'aurait dû revenir » (*ibid.* : 183). Plusieurs enjeux essentiels liés au statut de témoin sont ici exprimés : la survie impossible et problématique, la culpabilité qui y est liée, la solidarité avec les morts (personne n'aurait dû revenir) ; mais aussi, du fait même de son énonciation, l'énoncé est la manifestation d'une parole, d'une volonté de parler et de s'adresser aux vivants, de leur transmettre quelque chose de l'expérience du camp – même si cette transmission est faite de heurts et de manquements.

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, la transmission s'effectue au moyen de visions qui se veulent initiatiques et qui constituent autant d'appels paradoxaux adressés au lecteur qui est invité à regarder et à (ne pas réussir à) voir, à regarder et à (ne pas être capable de) se faire le témoin du témoignage de Delbo. Comment recevoir un tel témoignage[10] ? En tant que lectrice, je me sens rejetée par son texte, prise à partie, amenée à regarder pour voir, et me faisant montrer que je ne vois rien, que je ne comprendrai jamais rien. La transmission est là, contradictoire, à la fois désirée et refusée, mais comme toujours avortée. Tout se passe comme si ce qui est transmis est quelque chose d'incompréhensible et d'impossible. Comme si Delbo disait : voilà ce que je vous transmets, mais, en fait, c'est impossible à transmettre, vous ne pourrez jamais le recevoir et encore moins le comprendre. Je vous transmets un savoir impossible et, en même temps, je ne vous le transmets pas, car il est impossible à transmettre. Il y a, chez Delbo, une double impossibilité : impossibilité de la transmission et impossibilité de l'objet transmis.

Mais malgré cette double impossibilité, Delbo écrit et je la lis. Par la lecture, quelque chose se transmet; malgré ma faillite, quelque chose me reste, le témoignage me laisse un héritage : non pas un « savoir », mais la hantise d'un savoir, comme si la hantise était, en creux, l'objet impossible de la transmission, disponible justement sous forme de hantise qui m'habite et non pas d'un savoir que je peux posséder. Le savoir du témoignage est un savoir spectral qui me possède sans que je puisse le saisir. Je ne peux être témoin là où Delbo a elle-même failli à l'être. Et c'est cette faillite du témoignage, son inévitable décalage que Delbo laisse en héritage.

Mais ce n'est pas tout, parce que cet héritage porte l'empreinte indélébile de la mort. Je suis peut-être incapable de voir, de regarder, j'échoue peut-être à ce que me demande Delbo, je ne saurai peut-être jamais rien de l'expérience de la mort, mais la mort qui habite le texte me hante; c'est un savoir spectral, à la fois présent et absent, insaisissable et qui, désormais, demeure en *moi*. Car derrière toutes les « histoires » du livre se lit l'histoire de la mort dans le camp; derrière les titres thématiques, « Le jour », « La nuit », « Le printemps », se cache l'histoire des morts : comment on meurt le jour, comment on meurt la nuit, comment on meurt au printemps, etc. Ainsi, les morts s'imposent à la conscience du lecteur qui se retrouve à en hériter, à hériter de leur mémoire. La mort et les morts habitent le texte qui devient ainsi le véhicule spectral d'une hantise qui passe d'un témoin (lacunaire) à un autre.

Notes

1. Comme le souligne Marie Bornand dans *Témoignage et Fiction*, Delbo cherche constamment à « marquer la séparation, la très grande difficulté de retrouvailles entre deux espaces sociaux – celui des rescapés et celui de la société épargnée par la déportation – séparés par le cauchemar réel des camps [...] » (Bornand, 2004 : 220).
2. Charlotte Delbo exprime ici de manière très explicite un enjeu fondamental du témoignage où le « dire vrai » l'emporte sur la « vérité » ; on pourrait aussi affirmer que la vérité testimoniale se retrouve précisément dans le « dire vrai » qui définit la position discursive adoptée par le témoin.
3. Pour reprendre le titre du livre de Sarah Kofman, *Paroles suffoquées* (1987).
4. « J'avais souvent vu des mannequins dans la vitrine, avec leur robe, leurs souliers et leur perruque, *leur bras plié dans un geste maniéré*. [...] Je n'avais jamais pensé qu'ils existaient en dehors de la vitrine, [...] *de leur geste* » (1970a : 30 ; c'est moi qui souligne).
5. La mort dans le camp perd tout son caractère sacré, elle devient banale, quotidienne ; l'initiation à la mort se fait plus brutalement que dans le monde « ordinaire ». Les déportés acquièrent donc une grande familiarité avec la mort. Voir par exemple ce qu'en dit Robert Antelme : « La mort était ici de plain-pied avec la vie, mais à toutes les secondes. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons là, il y avait eu des os de morts dans la soupe des vivants, et l'or de la bouche des morts s'échangeait depuis longtemps contre le pain des vivants. La mort était formidablement entraînée dans le circuit de la vie quotidienne » (1957 : 22).
6. À leur retour du camp, les déportés ont ce regard de spectre qui voient à travers les gens, qui voient le monde ordinaire comme faux et illusoire (voir Delbo, 1995).
7. « C'est au moment même de l'épreuve que les capacités d'appréhension, d'élaboration du témoin étant débordées, des sensations, des impressions sont enregistrées, imprimées (souvent profondément), mais dans une quasi absence à soi » (Trevisan, 2004 : 4).
8. Je lis ici « lèvres » comme une métonymie de l'ensemble des composantes (cordes vocales, langue, etc.) qui servent à parler.
9. Pour une analyse approfondie du titre du premier tome, voir Trezise (2002 : 860-869).
10. Dans son article « Testimony without Intimacy », Patricia Yaeger s'intéresse aux difficultés de lire un témoignage comme celui de Delbo où, à plusieurs reprises, l'empathie du lecteur est sollicitée et rejetée l'instant d'après. Yaeger examine notamment comment les figures de style employées par Delbo déstabilisent le lecteur.

Références bibliographiques

ANTELME, R. [1957] : *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
BORNAND, M. [2004] : *Témoignage et Fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz.
CHAMBERS, R. [2004] : *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, & the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor (MI),University of Michigan Press.
CHIANTARETTO, J.-F. *et alii* [2004] : *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture ».
DELBO, C. [1970a] : *Aucun de nous ne reviendra. Auschwitz et après I*, Paris, Minuit, coll. « Documents » ;
——— [1970b] : *Une connaissance inutile. Auschwitz et après II*, Paris, Minuit, coll. « Documents » ;
——— [1971] : *Mesure de nos jours. Auschwitz et après III*, Paris, Minuit, coll. « Documents » ;
——— [1995] : *La Mémoire et les Jours*, Paris, Berg International.
KOFMAN, S. [1987] : *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée.
MAUREL, M. [1957] : *Un camp très ordinaire*, Paris, Minuit, coll. « Documents ».
ROUSSET, D. [1946] : *L'Univers concentrationnaire*, Paris. Éd. du Pavois.
TREVISAN, C. [2004] : « Se rendre témoignage à soi-même », dans J.-F. Chiantaretto *et alii*, 1-25.
TREZISE, T. [2002] : « The Question of Community in Charlotte Delbo's *Auschwitz and After* », *MLN*, nº 117, 858-886.
WAINTRATER, R. [2004] : « Le pacte testimonial », dans J.-F. Chiantaretto *et alii*, 65-97.
YAEGER, P. [2006] : « Testimony without Intimacy », *Poetics Today*, vol. 27, nº 2 (été), 399-423.

L'HUMOUR PATHÉTIQUE DE ROMAIN GARY
Sémio-pragmatique des figures de la véhémence

Michael Rinn

Ces dernières années, plusieurs œuvres cinématographiques ont puisé dans le registre comique pour représenter la Shoah. Citons *Train de vie* de Radu Mihaileanu (1998) et *La vie est belle* de Roberto Benigni (1998)[1]. Ces films ont soulevé de vives controverses entre les critiques qui avertissent du danger d'une banalisation du mal radical à laquelle participerait une figuration humoristique et ceux qui appellent à de nouvelles formes de représentation artistique pour renforcer la mémoire de l'anéantissement. Cependant, les recherches actuelles en sciences humaines sur le corpus du génocide n'ont pas encore conduit à une modélisation de l'humour (Rinn, 2007). Les études consacrées à Romain Gary, qui s'est qualifié de « terroriste de l'humour » (1957 : 3), paraissent exemplaires à cet égard. Outre un chapitre précurseur de C. Wardi (1986 : 55-68) consacré au ressort satirique de *La Danse de Gengis Cohn* (1967), roman situé dans une Allemagne de l'après-guerre hantée par la mémoire de la Shoah, ainsi que les fines analyses stylistiques de J. Kauffmann portant sur le même texte (1998 et 2005), la bibliographie des travaux sur Gary (Hangouët et Audi, 2005 : 349-356) contient peu de recherches sur le fonctionnement humoristique de l'indicible que nous analyserons dans cet article.

L'effet de l'humour

La théorisation de l'humour, renonçant à une définition stable (Jankélévitch, 1995), retient traditionnellement trois modèles : le premier, ancré dans la philosophie grecque et latine de Socrate à Quintilien, conçoit l'humour comme l'expression d'un sentiment de supériorité affiché par le locuteur à l'égard de ses interlocuteurs. Le deuxième, élaboré par Freud dans le cadre de ses travaux sur le mot d'esprit (1905), envisage l'humour du point de vue de l'effet qu'il est censé déclencher : le rire, ou du moins le sourire. Ce dernier conduirait au soulagement d'une tension psychique. Quant au modèle proposé par Henri Bergson dans son ouvrage intitulé *Le Rire* (1901), il met en exergue l'incompatibilité entre la visée de l'humour et les effets produits. L'acte humoristique proviendrait d'un décalage entre la *doxa* ambiante et la réalité sociale désenchantée (Evrard, 1996 : 77-97 et Critchley, 2004 : 10-31). Ces modèles renvoient au débat engagé entre les tenants d'une conception cognitiviste de l'humour et ceux qui prônent une conception affectiviste. Selon les premiers, le locuteur se sert de l'humour pour dominer autrui, tandis que pour les seconds l'humour se rattache au caractère du locuteur, lui permettant d'établir une relation de connivence avec

autrui (Escarpit, 1994 : 73-83). La prise en compte de la subjectivité de l'humoriste conduit à appréhender l'humour comme une stratégie de dépassement de l'angoisse et du désespoir. Caractéristique des populations minoritaires ou marginalisées, il serait l'expression d'un mécanisme de défense contre un environnement hostile (Stora-Sandor, 1984 et 1995).

Dans l'œuvre de Romain Gary, de nombreux passages métadiscursifs recourant à l'humour et à des genres apparentés comme le burlesque, le dérisoire ou la parodie peuvent être rattachés aux différents modèles théoriques que nous venons d'esquisser. Ainsi, dans *La Promesse de l'aube* (1960), roman autobiographique, le narrateur relate la découverte de l'humour qui consiste à « désamorcer le réel au moment même où il va vous tomber dessus » (1980a : 160). Selon le premier modèle de l'humour, cette façon d'affronter une réalité menaçante peut en même temps contribuer à une victoire sur un opposant concret ou abstrait :

> *Je lui dois mes seuls instants véritables de triomphe sur l'adversité.* [...] *L'humour est une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive.* (*Ibid.*)

Ailleurs, l'humour est reconnu comme une « aide nécessaire, la plus sûre de toutes » (*ibid.* : 184). Cette conception est reprise dans la note d'introduction aux *Clowns lyriques* (1979a), Romain Gary qualifiant le burlesque de « dernier refuge de l'instinct de conservation » (*ibid.* : 11). On reconnaît ici le deuxième concept de l'humour qui consiste à l'envisager comme une posture défensive à l'égard d'une réalité hostile. Dans le roman intitulé *L'Angoisse du roi Salomon* (1979b), signé du pseudonyme Émile Ajar, cette approche est récurrente. Le narrateur compare l'humour à un « produit de première nécessité » (*ibid.* : 103). Il servirait aux Juifs de « refuge encore plus qu'Israël » (*ibid.* : 304). Enfin, le héros de *La Danse de Gengis Cohn* (1967) réunit les deux concepts pour définir l'humour juif comme « une espèce d'agression à main désarmée » (*ibid.* : 199).

Notre approche théorique se situe dans un cadre sémio-pragmatique pour répondre à une question lancinante : comment réagir de manière juste à l'humour dans le contexte d'un génocide et comment comprendre son usage qui paraît si choquant ? Nous voudrions d'abord montrer comment la pratique humoristique dans l'œuvre de Romain Gary, empruntant aux figurations rhétoriques comme l'ironie, le comique ou la satire, marque la fragilité du dialogue littéraire engagé entre le narrateur et le lecteur, fragilité rendue palpable dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah. Envisagées ici comme des procédés discursifs de la véhémence, ces figures qualifient une écriture qui doute d'elle-même, de sa capacité de donner forme à une certaine réalité. En cela, elle revêt les caractéristiques littéraires de l'extrême contemporain qui se définit par le concept contradictoire du vrai non vraisemblable (Rinn, 2005). Ce doute concerne trois aspects de la production et de la réception littéraires post-génocidaires :

a) le choix du vocabulaire (comment trouver les mots justes pour dire une réalité extrême ?) ;
b) la représentation de l'événement historique (comment mettre en forme l'anéantissement de l'homme et de la langue ?) ;
c) la conception même d'un texte comme un objet artistique (comment faire se rencontrer le producteur et le récepteur pour construire le discours littéraire, alors que le premier relate le génocide de l'intérieur, tandis que le second se trouve à l'extérieur de la procédure d'anéantissement ?).

Or, notre réflexion cherchera à montrer que les figures discursives de la véhémence et de la violence peuvent déclencher un mouvement humoristique visant à dépasser le contrat de communication post-génocidaire pour faire appel à ce qui reste d'Auschwitz aujourd'hui – entendu comme les traces idéologiques et les concepts pratiques de la procédure d'extermination. Certes, ce qui reste de ces traces fait partie intégrante du patrimoine culturel européen, voire occidental, interrogeant ses fondements rationnels (Danblon, 2007) et métaphysiques (Jonas, 1994). Mais la thèse que nous nous proposons d'explorer consiste à penser que ce qui reste d'Auschwitz est également

inscrit dans le corps social d'aujourd'hui. D'une part, cette inscription se manifeste comme une négativité potentielle – théorisée et appliquée en tant que procédure génocidaire par le régime nazi. Cette négativité est toujours susceptible de redéfinir, d'exclure et d'exterminer des populations marginalisées. D'autre part, ce qui reste d'Auschwitz continue à participer à une négativité agissante qui menace le corps d'une personne ou d'un groupe de personnes déclaré défaillant, anormal ou non humain par des institutions politico-sanitaires données. Dans la perspective sémio-pragmatique que nous adoptons, nous reconnaissons ainsi une pathémisation progressive des formes cognitives de ces traces d'Auschwitz. Empruntant au schéma tensif proposé par A.J. Greimas et J. Fontanille (1991 : 12-19), nous appréhendons le corps du sujet récepteur comme une instance de médiation sémiotique entre les pratiques génocidaires et leurs formes de représentation littéraire.

Dans le cadre de notre étude des récits du génocide, c'est précisément dans et à travers notre corps, en tant que récepteur affecté, pathémisé par l'effet de l'humour, que les traces d'Auschwitz prennent une signification pragmatique. Cet effet est délenché en trois temps, selon le scénario pathétique suivant :

1. Conçu par le locuteur comme un processus de construction de sens, l'humour pathétique consiste à porter un regard critique sur un objet discursif appréhendé comme la source à la fois psychologique et physiologique des figures de la véhémence. Le déclenchement de ce processus dépend de l'émotivité consciente et investie par le récepteur-interprétant.
2. Le deuxième temps du scénario instaure un dialogue ambigu entre les interlocuteurs, tiraillés entre la connivence (le rire partagé) et la déréliction (le rire d'autrui). Cette incertitude communicative sur la portée illocutoire du discours figuré conduit à la suspension des procédés interprétatifs de la littérature post-génocidaire.
3. Enfin, le dernier temps du scénario dégage les effets véritablement pathétiques : la mise en correspondance de l'humour avec le corps. L'ancrage du sens des mots dans le corporel, le physique et le monde matériel conduit à une « homogénéisation de la dimension sémiotique de l'existence » (*ibid.* : 12).

L'effet de l'humour contribue ainsi à dégager le sens critique du scénario pathétique qui consiste à faire savoir l'enjeu de la procédure génocidaire de l'intérieur : la transformation de l'être humain en non-être. Certes, notre analyse comprendra le *pathos* comme l'une des trois preuves argumentatives destinées à emporter l'adhésion du récepteur par le biais des émotions, en vue d'une action commune (Rinn, 2008). Cependant, nous voudrions élargir le modèle aristotélicien en le rendant davantage concret. L'humour pathétique est appréhendé ici comme un acte d'humanisation, d'affirmation de l'être vivant, suscitant une « conscience somatique réflexive » (Shusterman, 2007 : 95) qui défie la pratique génocidaire. Cette dernière cherche, au contraire, à différencier les êtres humains pour mener à bien des procédures de déshumanisation, de figement et de minéralisation (Molinié, 1998 et 2005).

Le *pathos* en action

La pathémisation du discours caractérise l'écriture de Romain Gary. Tantôt laconique lorsqu'il affirme dans *La nuit sera calme* que « [tout] finit toujours dans le physique, chez moi » (1974 : 62), tantôt dramatique au souvenir de la séparation d'avec sa mère en juin 1940, soutenant que « [ce] dernier cri bête du courage humain le plus élémentaire, le plus naïf, est entré dans mon cœur et y est demeuré à tout jamais – il est mon cœur » (1980a : 284). Enfin, cette imprégnation affective du discours fait le principe philosophique du roman intitulé *La Danse de Gengis Cohn* (1967). Les personnages principaux, Moïche (*alias* Gengis) Cohn, comique juif d'avant la guerre, son assassin, le commandant SS Schatz devenu inspecteur de police en Allemagne fédérale, ainsi que le narrateur appelé « auteur juif » (*ibid.* : 95) ou « obsédé sexuel » (*ibid.* : 147), y sont inextricablement mêlés, revêtant tour à tour le rôle de revenant.

Cependant, nous analyserons d'abord le fonctionnement du scénario pathétique de l'humour

à l'aide d'un exemple concret, celui de la gastronomie française proposée dans le « Clos Joli », restaurant normand couronné de trois étoiles par le Guide Michelin. Ce lieu rassemble le personnel dramatique du roman intitulé *Les Cerfs-volants* (1980b) : Ludo, le narrateur, Ambroise Fleury, son oncle et constructeur de cerfs-volants, ainsi que Marcellin Duprat, patron du « Clos Joli ». Le scénario pathétique est déclenché dans une scène qui se déroule au début des années 1940 pendant l'Occupation allemande. Malgré la disette, le « Clos Joli » continue à rayonner par la seule volonté de son chef, Marcellin Duprat, décidé à faire la démonstration de la supériorité de la culture française sur celle de l'Allemagne victorieuse sur les champs de bataille. L'extrait suivant est tiré d'un passage qui réunit les trois personnages que nous venons de mentionner :

> *Duprat revenait. Il tenait la carte du « Clos Joli » à la main. Quelques bombes tombèrent du côté de Bursières.*
> *– Voilà. Ecoutez. C'est un message personnel à de Gaulle de Marcellin Duprat…*
> *Il éleva la voix, pour couvrir celle des canons de la D.C.A. allemande.*
> *Soupe crémière d'écrevisses de rivière*
> *Galette feuilletée aux truffes au vin de Graves…*
> *Loup à la compotée de tomates…*
> *Il nous lut toute la carte du jour, du foie gras en gelée au poivre et de sa salade tiède de pommes de terre au vin blanc, jusqu'à la pêche blanche au granité de pomerol. Les bombardiers alliés grondaient au-dessus de nos têtes et la voix de Marcellin Duprat tremblait un peu. Parfois il s'arrêtait et avalait dur. Je crois qu'il avait un peu peur.*
>
> (1980b : 220-221)

Selon le scénario pathétique, c'est bien à l'un des meilleurs cuisiniers de France, Marcellin Duprat, qu'il revient de rivaliser avec l'art de mener la guerre. Ce premier mouvement emprunte d'abord à la satire qui vise à ridiculiser le comportement du personnage qui se pose comme un interlocuteur privilégié du général de Gaulle en raison même de sa réputation de grand chef de cuisine. Choisissant la formule consacrée du « message personnel », il prétend même endosser le rôle de l'émetteur des appels à la résistance lancés par Radio Londres durant cette période. On reconnaît également le comique de situation qui consiste à se mettre en danger lors d'un bombardement pour la seule raison de déclamer haut et fort la carte du jour. Mais c'est précisément le caractère dérisoire de ce geste apparemment gratuit qui renforce la grandeur humaine du personnage. Comme le souligne le procédé d'intensification dramatique de la scène de guerre créant un effet de proximité menaçante (« quelques bombes tombèrent » ; « canons de la D.C.A. allemande » ; « bombardiers alliés »), Marcellin Duprat n'adopte aucune posture héroïque. L'humour pathétique cherche ainsi à juxtaposer le principe de la vie (humaniser le monde par l'art culinaire) au principe de la mort (réifier l'être humain par l'art de la guerre).

C'est donc par l'investissement des émotions dans la scène discursive que le récepteur prend conscience de la structure d'opposition. À la lecture des plats proposés par Marcellin Duprat, on pourrait même formuler le *topos* suivant : plus le lecteur s'aiguise l'appétit en découvrant la carte du jour du « Clos Joli », plus il assimile psychiquement et physiquement la puissance destructrice de la guerre. En cela, l'analyse de ce premier mouvement humoristique fait appel à la recherche que A.-M. Diller (1991) mène dans le cadre d'une sémantique cognitive de la cohérence métaphorique. Selon cette approche, notre saisie du monde s'organise par la construction de réseaux conceptuels qui puisent en grande partie dans notre expérience directe des choses, ou du moins par la vision que nous en donne la culture dans laquelle nous baignons. Par ailleurs, A.-M. Diller démontre que ces procédures de construction du sens reposent sur un principe de subjectivation (*ibid.* : 214) selon lequel nos concepts les plus subjectifs – acquis empiriquement par l'expérience corporelle – sont perçus en termes de concepts objectifs représentant une situation ou un état donnés. Enfin, le modèle cognitif permet de constater que les aliments forment l'un des principaux domaines-sources de l'expérience du monde. Ainsi, leurs propriétés physiques et chimiques sont systématiquement utilisées dans la construction du sens de domaines-cibles (*ibid.* : 213). Confronté à cette scène humoristique, le récepteur peut faire appel à l'expérience – même imaginaire –

de la dégustation d'une « soupe crémière d'écrevisses de rivière » pour concevoir un sens radicalement opposé à la scène de guerre, ce qui confirme la complémentarité de la sémantique cognitive avec notre approche sémio-pragmatique.

La portée pragmatique des figures de la véhémence

Le deuxième temps du scénario humoristique peut être illustré avec un autre passage qui rassemble les mêmes personnages. C'est Ambroise Fleury, l'oncle du narrateur, qui s'adresse à Marcellin Duprat :

> *– Il n'y a aucun mal à ce que la cuisine française triomphe un jour, à condition que ce ne soit pas de tout le reste, dit mon oncle. Je viens de lire le résultat d'un concours organisé par un journal pour savoir ce qu'il faut faire des Juifs. Le premier prix est allé à une jeune femme qui avait répondu : « Les rôtir ». C'est sans doute une brave cuisinière qui, en ces temps de privations, rêve d'un bon rôti. De toute façon, il ne faut pas juger un pays par ce qu'il fait de ses Juifs : de tout temps, on a jugé les Juifs par ce qu'on leur faisait.* (1980b : 221-222)

C'est de la rencontre de deux figurations discursives que naît le mouvement humoristique. La première juxtapose deux domaines sémantiques différents : d'une part, celui de l'humain pour |Juifs| et, d'autre part, celui de l'animalier pour |rôtir|. Bien que le second domaine soit implicite, l'effet du dérisoire provient de la suggestion avancée par la lectrice anonyme de transformer le corps humain en matière culinaire. On reconnaît dans cette proposition incongrue et choquante la violence destructrice de l'humour noir, empruntant au discours nazi (Evrard, 1996 : 77-84). La seconde figuration prolonge le mouvement humoristique. Elle se présente sous la forme d'une induction généralisante, puis elle recourt au registre de l'ironie : « de tout temps, on a jugé les Juifs par ce qu'on leur faisait ». L'énonciateur, Ambroise Fleury, personnage assumant le rôle de résistant qui sera déporté aux camps de concentration de Buchenwald et d'Auschwitz, fait entendre au récepteur autre chose que ce qu'il prétend soutenir dans son argumentation contradictoire. Cela signifie que nul ne peut être tenu pour responsable de ce que son pays lui fait souffrir. Autrement dit, tout pays se rend coupable des méfaits qu'il inflige à une partie de sa population.

Le deuxième temps du scénario pathétique se caractérise ainsi par sa fonction pragmatique qui consiste à faire douter le discours ironique par lui-même. Se dégage la complexité d'une interprétation pertinente de cette figure rhétorique dans le contexte de la Shoah. L'ironiste doit faire en sorte que le récepteur ne condamne pas son énoncé pour des raisons éthiques. Afin de permettre à ce dernier de faire la distinction entre esthétique et éthique, il empruntera de préférence le procédé de la *simulatio* qui consiste à « faire comme si » pour signaler au récepteur que le message cache un sens second qui contredit celui que l'on appelle littéral (Rinn, 2007). Aussi l'énonciateur se sert-il de trois procédés ironiques : d'abord, dire le contraire de ce qu'il pense (ou de ce qu'il fait semblant de penser) ; puis, blâmer par louange ou louer par blâme ce qu'il affirme ; enfin, se moquer de l'interlocuteur ou d'une situation donnée. D'un point de vue communicatif, la pratique ironique paraît des plus périlleuses, car elle repose sur un mode paradoxal. Pour que le récepteur puisse distinguer la figure rhétorique du mensonge, il doit pouvoir découvrir des indices ironiques. Pourtant, c'est à lui et à lui seul qu'il revient de fournir une interprétation juste (Schoentjes, 2001 : 137-183).

En raison du flou définitoire inhérent à la perception sémantique de l'ironie (contradiction entre sens explicite et implicite, entre inversion sémantique et axiologie correcte, entre intention du producteur et intuition du récepteur), nous nous proposons de prendre en compte la dimension proprement pragmatique de l'ironie qui la conçoit comme une figure métastructurale. Suivant cette acception, une proposition qui requiert les traits spécifiques de l'ironie se réfléchit, s'interroge sur elle-même. Ainsi, l'ironiste fait écho à l'acte d'énonciation, produisant une sorte de paradoxe argumentatif qui consiste à dire pour ne pas dire et qui plonge le récepteur dans une situation d'aporie interprétative. On reconnaît ici la fonction première de l'ironie : provoquer une interrogation auprès des instances locutrices, le producteur et le récepteur. Or, la particularité du procédé ironique est que, reposant sur une « matrice

culturelle » (Mazaleyrat et Molinié, 1989 : 205) qui est nécessairement adoptée par l'ensemble des interlocuteurs, l'ironiste communique son message en fonction de normes argumentatives données, dans le but de les réfuter.

L'ambiguïté de l'ironie tient donc au fait qu'elle peut être, d'une part, subversive à l'égard des normes institutionnelles et, d'autre part, conservatrice, car son mode de fonctionnement repose sur les règles établies qui régissent la cohérence discursive. En ce qui concerne la première approche, celle de la charge subversive, on s'accorde sur le fait qu'il s'agit d'une ruse rhétorique servant à déjouer une normativité éthique. Dans ce sens, on peut identifier l'ironie à une stratégie défensive, car, « pour être comprise, l'ironie exige une connaissance préalable des positions de l'orateur : or celles-ci ont été mises en évidence par l'attaque » (Perelman et Olbrechts-Tyteca, 1988 : 280). Les procédés ironiques confirment ainsi le cadre normatif d'un discours donné, puisqu'ils reposent sur les règles du jeu communicatif. En même temps, nous pouvons placer cette analyse dans le cadre théorique de l'humour, conçu comme une stratégie de dépassement de l'angoisse.

Cependant, il faut se demander si l'ironie, envisagée comme une démarche qui vise à préserver les normes argumentatives existantes, ne contribue pas avant tout à déstabiliser celles-ci par *ex positivo*, affirmant précisément le contraire de ce qui est dit. C'est en tout cas la question qui s'impose à l'égard de l'usage paradoxal de cette figure de discours dans le contexte du génocide. En effet, contrairement à la sollicitation du principe de la mort – en l'occurrence la transformation des Juifs en matière comestible –, la stratégie ironique permet aux interlocuteurs de prendre position à l'égard de l'idéologie destructrice des nazis. C'est pourquoi nous envisageons l'emploi de cette figure rhétorique dans le cadre d'une rhétorique de l'indicible. Pour adhérer à ce langage-limite, le récepteur doit procéder à un calcul interprétatif qui est problématique en raison du caractère métastructural de l'ironie. Son effet perlocutoire ne déclenche pas nécessairement une violente réfutation d'une lecture tiraillée entre le comique de situation et le tragique de la référence historique.

Une autre raison de la complexité de notre interrogation est que, une fois le processus d'identification d'un sens ironique enclenché, rien ne garantit que la production de sens soit constante. Nous ne pensons pas en premier lieu à la dimension diachronique, parce que celle-ci restera floue en raison du caractère extrême du génocide. Il s'agit davantage des conditions de réception selon lesquelles le lecteur accueille la charge ironique d'une proposition ambiguë. En principe, rien ne peut empêcher un éclat de rire provoqué par une proposition incongrue, même si le récit fait appel au contexte du génocide. Cependant, ce constat rappelle que l'ironie, en tant que figure de discours, dépasse le comique de situation pour esthétiser la représentation de la catastrophe, sans engendrer d'effet de relativisation. Notre approche confirme ainsi le sens ironique de la remarque suivante soutenue par le narrateur de *La Danse de Gengis Cohn* : « J'ai toujours pensé que si on parle toujours d'Auschwitz, c'est uniquement parce que ça n'a pas encore été effacé par une belle œuvre littéraire » (1967 : 146).

C'est donc au niveau de la rupture culturelle – littéralement indicible – entre le génocide comme procédure d'anéantissement de l'être humain et sa représentation langagière – artistique, littéraire –, entendue comme une construction nouvelle de cette humanité brisée, qu'intervient l'ironie comme une figuration pragmatique par *ex positivo*. Cela signifie que l'énonciateur, tout en se référant aux institutions culturelles qui régissent la cohérence discursive, fait comme s'il pouvait transmettre l'expérience extrême à l'extérieur. En réclamant une signification propositionnelle non pertinente, la portée illocutoire de l'ironie vise à annoncer au récepteur la rupture du contrat de parole. Lancé à la recherche d'une signification commune avec l'ironiste, l'interprétant est donc amené à déconstruire, voire à détruire un univers de sens établi par la *doxa* post-génocidaire, afin de construire le sens de l'indicible du génocide.

Comme le second mouvement humoristique occupe dans le scénario pathétique la fonction pragmatique charnière de faire table rase de la *doxa* post-génocidaire, nous nous proposons d'approfondir notre analyse à l'aide d'un autre extrait tiré de *La*

Danse de Genhis Cohn. Située dans l'Allemagne des années 1960, la scène se déroule dans le bureau du commissaire Schatz, en présence du commissaire Guth. Schatz, ancien officier SS rongé par le souvenir de sa participation au génocide, relate la scène d'exécution des membres d'une communauté juive qui ont été forcés par les soldats allemands de creuser leur propre tombe. C'est au moment où Schatz allait donner l'ordre de tirer que le héros, Gengis Cohn, *alias* Moïche Cohn, comique yiddish, s'était placé devant les victimes pour défier leurs bourreaux.

> – *Il* [Gengis Cohn] *s'était avancé, se plaçant devant les autres, et il a fait un geste obscène, alors que mes hommes le visaient déjà. Aucune dignité. J'ai été tellement outré par une telle attitude de chien sans honneur face à la mort, que j'ai perdu une seconde ou deux avant de crier Feuer! et ce salaud-là en a profité avec une rapidité éclair, et qui prouve qu'il a l'habitude de l'insulte… C'est à peine croyable, étant donné qu'il allait mourir dans un instant, mais…*
> – *Mais?*
> – *Enfin, il m'a tourné le dos, il a baissé sa culotte, il nous a montré son cul nu et il a même eu le temps de crier Kisch mir in tokhès! une vraie hutzpé, un culot monstre…*
> *Il y a un moment de silence.*
> – *Je ne savais pas que vous parliez yiddish, dit Guth.*
> *Le Commissaire semble effrayé…*
> – *J'ai parlé yiddish, moi?*
> – *J'en ai bien l'impression.*
> – *Gott in Himmler! dit Schatz.* (1967 : 25-26)

Schatz effectue une interprétation qui paraît sans équivoque en fonction de l'expressivité insultante de la figuration pathétique choisie par Gengis Cohn. En tant qu'ancien officier des SS responsable des exécutions en masse, il se sent le premier visé par le message transmis par la victime. Cela signifie que la charge de la véhémence s'articule directement au niveau de la portée illocutoire de l'injure. Ainsi, Gengis Cohn aurait commis une infraction au code d'honneur que les SS entendaient appliquer à leurs victimes : la tournure pléonastique de « chien sans honneur » trahit sa réaction véhémente. Or, le tour de force opéré par le héros consiste précisément à renverser la norme éthique criminelle qui régit la procédure génocidaire. Pour y parvenir, Gengis Cohn oppose à l'obscénité institutionnalisée par les SS – faire participer les victimes à leur propre mise à mort – une des injures les plus obscènes associant la scatologie à la sexualité. Exposer son derrière au regard du public, tout en adressant à ce dernier des paroles injurieuses que l'on peut traduire par « baise-moi le cul », témoigne de la stratégie de renforcement par la répétition, caractéristique de l'expression de la passion. En l'occurrence, on peut reconnaître l'*ara*, l'une des figures les plus puissantes de la véhémence, joignant exécration, mauvais goût et malédiction pour rendre l'injurié fortement antipathique auprès du lecteur-spectateur (Halsall, 2003 : 277). La visée perlocutoire de la figuration discursive consiste à vouloir décrier la normalité de la mise à mort d'une communauté humaine en renversant l'axiologie de l'éthique criminelle des SS. Le défi lancé par le héros est d'autant plus grand qu'il transcende son rôle d'interlocuteur attribué par le bourreau en se réclamant de son identité juive. Schatz relate que Gengis Cohn se serait adressé à lui dans l'idiome yiddish pour l'invectiver : « *Kisch mir in tokhès* ! ». C'est donc au nom de ses origines socioculturelles que ce dernier raille l'officier SS en le forçant à les tuer, lui et toute la communauté juive, en revêtant le rôle de criminel de droit commun dépourvu de toute prétention éthique.

Si le recours à cette tournure exprime une force illocutoire centrée sur la véhémence qui paraît vraisemblable pour la victime juive de culture yiddish, il en va autrement pour le bourreau allemand. Ce dernier qualifie le geste de révolte de Cohn de « *hutzpé* », fournissant à son subalterne une traduction familière « un culot monstre ». Le choix de ce xénisme adapté à l'orthographe française pour |hutzpa| ou |chutzpah|, signifiant « audace », montre la proximité entre véhémence et ironie spécifique du scénario pathétique. Interloqué, l'inspecteur Guth demande confirmation à son chef, le commissaire Schatz qui s'étonne de l'avoir énoncé. Sous l'emprise des passions, ce dernier s'écrie : « *Gott in Himmler* ». Comme nous l'avons souligné dans notre introduction, le mot d'esprit exprime une forte tension psychique. Celle-ci se décharge chez l'énonciateur dans la confusion entre

son passé nazi qui fait référence au commandant adulé des SS Heinrich Himmler, et son état actuel. Devenu fonctionnaire de la police ouest allemande des années 1960, il aurait voulu exprimer son étonnement d'avoir prononcé un mot yiddish en s'exclamant : « *Gott im Himmel* ! » (« Ciel ! »). L'usage répété de l'ironie et du mot d'esprit peut être placé dans le cadre de l'objurgation, figure rhétorique du reproche par laquelle l'énonciateur se base sur un défaut qu'il voudrait reconnaître chez l'adversaire. Si *hutzpé* renvoie à l'ingratitude dont ferait preuve Gengis Cohn en refusant la logique dictée par les SS à leurs victimes, le mot d'esprit « *Gott im Himmler* » met en exergue le fondement criminel de cette logique en faisant référence à l'un des principaux responsables du génocide. L'acte d'accusation se retourne ainsi contre l'énonciateur.

La signification d'une lecture ironique de cette séquence, si elle caractérise à première vue une stratégie défensive à l'intérieur des processus de transformation discursifs donnés, consiste à ce qu'elle marque avant tout l'ultime frontière de l'interaction verbale par *ex positivo*. Comme le présent exemple le montre, l'ironie est en fait le dernier appel à la nature humaine que Gengis Cohn cherche, si ce n'est à partager, du moins à rappeler à l'interlocuteur SS. Mais, à cause de sa fonction métastructurale, l'ironie indique également que le héros lance cet appel à lui-même pour revendiquer une authentique conscience de soi. Cela signifie que le processus ironique repose *a priori* sur une matrice interactive extrême que les interlocuteurs partagent et qu'il en déstabilise les procédures communicatives. Ainsi, la tension émotionnelle provoquée par l'ironie situationnelle, telle que nous l'avons analysée dans cette séquence, provient de la confrontation entre la conception conventionnelle dans laquelle s'inscrit l'énoncé injurieux de la victime et la *doxa* génocidaire à laquelle emprunte le *pathos* ironique du bourreau. Celle-ci se définit, à l'image de l'exécution en masse ordonnée par l'officier SS Schatz, par le caractère banal de la mise à mort d'êtres humains réifiés, minéralisés, rendus littéralement à l'état de chose indicible. Cette procédure génocidaire juge toute manifestation d'humanité de la part de la victime comme une véritable injure, dénonçant du même coup sa seule finalité criminelle.

Dire l'indicible

Pour conclure notre réflexion, il faut analyser à présent le troisième temps du scénario humoristique qui consiste à rendre homogènes les effets psychologiques et physiologiques des figures de la véhémence. D'un point de vue interprétatif, il ne sera pas aisé d'évaluer la portée illocutoire de l'humour pathétique, car « la réussite fonctionnelle des figures n'est possible qu'avec l'aboutissement de ces effets illocutoires » (Bonhomme, 2008 : 173). Cependant, dans notre perspective, c'est précisément le rôle du simulacre littéraire qui consiste à faire comme si le scénario s'accomplissait. Un extrait tiré du roman *Les Cerfs-volants* (1980) nous permettra ainsi d'élaborer le modèle interactif entre humour et choses du monde comme un médiateur sémiotique entre sens et signification. Dans la scène suivante relatée par Ludo, le jeune narrateur, nous retrouvons Marcellin Duprat officiant au « Clos Joli », en présence de son ami Georg von Tiele, général de la Wehrmacht et fervent admirateur de la cuisine française. C'est Duprat qui ouvre le dialogue :

> *– Ce n'est pas la peine de venir ici si tu n'écoutes pas ce que je te dis, Georg, grognait Duprat, tu n'es pas particulièrement doué et si tu ne suis pas mes instructions à la lettre, tu n'arriveras à rien.*
> *– J'ai pourtant appris ça par cœur. Un verre et demi de vin blanc…*
> *– Quel vin blanc ?*
> *Le général se taisait, l'œil légèrement stupéfait.*
> *– … sec ! grondait Duprat. Un verre et demi de vin blanc sec ! mais enfin, nom de Dieu, ce n'est pourtant pas difficile ?*
> *– Marcellin, tu ne vas pas me dire que si le vin blanc n'est pas sec, tout est foutu ?*
> *– Si tu veux réussir un vrai lapin farci à la normande, il faut que le vin blanc soit sec. Ou alors, c'est n'importe quoi. Et qu'est-ce que tu as encore mis dans la farce ? C'est incroyable, ton truc. Je ne comprends pas, Georg, qu'un homme de ta culture…*
> *– Ce n'est pas la même culture, Marcellin. C'est pourquoi nous avons besoin l'un de l'autre… J'ai mis trois foies de lapins, cent grammes de jambon cuit, cinquante grammes de*

mie de pain… une tasse de ciboulette…
On entendait le grondement des bombardiers alliés qui traversaient la côte.
– C'est tout ? Mon général, tu avais la tête ailleurs. À Stalingrad, probablement… je t'avais dit de mettre une cuillerée à café de quatre épices… Nous allons recommencer demain.
– Ça fait la troisième fois que j'échoue.
– On ne peut pas être vainqueur sur tous les fronts à la fois. Les deux hommes étaient complètement soûls. Pour la première fois depuis que je les connaissais, je fus frappé par leur ressemblance. Von Tiele était plus petit, mais c'était presque le même visage aux traits fins, la même petite moustache grise. Duprat repoussa d'un air écœuré le plat avec le lapin coupable. (1980b : 286-287)

Plusieurs marqueurs pathiques jalonnent le parcours interprétatif. Sans vouloir procéder à un recensement exhaustif, on peut noter des traits intrinsèques qui orientent l'exploitation humoristique. Ainsi, le tutoiement entre les deux personnages témoigne de leur proximité, voire de leur amitié réciproque, malgré la colère affichée par Duprat au début de la séquence («grognait», «gronda»). La valeur thymique attachée à la sympathie partagée baigne la scène dans une atmosphère de détente qui renforce la portée émotionnelle du discours. Outre l'emploi des points d'exclamation et d'interrogation indiquant l'intensité de l'échange verbal, c'est la profusion des points de suspension qui attire notre attention. Renvoyant d'habitude à un contenu sous-entendu par manque de vocabulaire ou par surabondance d'émotions qui bloquent l'expression verbale, ces signes de ponctuation indiquent ici une implication énonciative réciproque. Cette dernière, établissant l'engagement communicatif des protagonistes, permet de reconnaître les règles du jeu humoristique qu'ils se sont fixées. L'un revêtant le rôle de maître-cuisinier pédant, l'autre endossant celui de l'élève candide, les deux personnages s'accordent un moment d'amitié.

L'exercice dérisoire de l'application d'une recette de cuisine contribue ainsi à affermir la valorisation positive de la séquence textuelle, tout comme la tension discursive qui lui est opposée. Cette dernière procède certes par actualisation référentielle pour provoquer des effets de présence de la guerre qui fait rage alentour : «on entendait le grondement des bombardiers alliés […]». D'autres items lexicaux contribuent à cette surinscription affective destinée à rendre plus vivante l'image de cette menace : «général», «Stalingrad», «front». De surcroît, on pourrait soutenir que certains points de suspension ressemblent davantage à des ellipses, trahissant une tension émotive susceptible de bloquer la scène de fraternisation : «[…] un homme de ta culture… – Ce n'est pas la même culture, Marcellin. C'est pourquoi nous avons besoin l'un de l'autre…». Enfin, la familiarité avec laquelle Duprat lance ses reproches véhéments à von Tiele pourrait provoquer un conflit : «mais enfin, nom de Dieu, ce n'est pourtant pas difficile ?»; «C'est incroyable, ton truc». Cependant, la séquence de clôture infirme ces hypothèses. Revêtant le rôle narratif de la description, cette dernière situe la portée illocutoire des figures émotionnelles dans la perspective de leur réception, déclenchant ainsi des effets illocutoires euphorisants.

Selon le scénario de l'humour pathétique, nous pouvons distinguer deux modes de comportement réactifs. D'une part, l'investissement des figures de la véhémence dans la séquence dialogique est davantage marqué par la détente que par la tension discursive. La prolifération des signes de ponctuation permet de renforcer les effets humoristiques, accumulant comique de situation (Duprat et von Tiele préparant un lapin farci), de geste (repousser le plat raté) et de parole (répétition d'expressions avec effet d'insistance comme «vin blanc sec», longueur de la liste des ingrédients entrant dans la recette, utilisation de tournures familières comme «c'est foutu»). On peut en conclure que ces figures ont un effet irénique, d'apaisement. D'autre part, l'humour pathétique parvient à ébranler les frontières entre les sens corporels et le sens des mots. Proposant un véritable apprentissage de l'art culinaire qui consiste à transformer les données naturelles en objet culturel («trois foies de lapin», «cent grammes de jambon cuit», «cinquante grammes de mie de pain», etc.), les figures pathiques ancrent la pensée dans l'expérience corporelle, matérielle du monde, déclenchant un effet

d'homogénéisation entre le dire et l'indicible. Pour ce qui est de notre séquence dialogique, c'est non pas le dépassement d'une quelconque différence culturelle (française et allemande) entre Duprat et von Tiele qui est en jeu, mais bien leur goût pour les mêmes saveurs qui suscite non seulement une empathie forte et un effet de ressemblance physique, comme le souligne le narrateur, mais également une véritable compréhension mutuelle.

* * *

Notre réflexion a montré comment la figuration de la véhémence discursive par l'ironie, le sarcasme ou le mot d'esprit confère un sens à l'indicible du génocide. Analysant différents modèles de l'humour, nous avons privilégié le cadre sémio-pragmatique pour dépasser le contrat de communication de la littérature post-génocidaire. Cela nous a permis d'étudier l'emprise des émotions sur les formes cognitives de ce qui reste d'Auschwitz aujourd'hui. Selon cette approche, c'est à travers le corps du récepteur, conçu comme une instance de médiation sémiotique de l'expérience directe des choses, que les récits du génocide peuvent prendre une signification pragmatique. À l'aide de séquences narratives tirées des œuvres de Romain Gary, nous avons mis à l'épreuve un scénario pathétique qui procède en trois temps. D'abord, nous avons constaté que la source physiologique et psychologique de l'humour pathétique provient des procédés sémiotiques de transformation du naturel en humain. Ensuite, la pathémisation du discours par la conflictualité sémantique, l'implication énonciative ou l'actualisation référentielle renforce la portée émotionnelle des figures de la véhémence. Enfin, nous avons souligné que, selon la prédisposition humorale du récepteur, l'impact affectif de ces figures peut conduire à une prise de conscience somatique de l'indicible. Cet investissement empathique fort de l'interprétant rappelle le concept rhétorique de la visée perlocutoire du *pathos* en action. Ce scénario définit l'humour pathétique comme une stratégie rhétorique d'humanisation qui s'oppose à la pratique génocidaire de minéralisation indicible.

Note

1. À propos de *Train de vie*, voir Mesnard (2008 : 267-275) ; voir également Rinn (2000 : 179-190) et Walter (2005: 173-194) pour *La vie est belle*.

Références bibliographiques

BERGSON, H. [(1901) 1997] : *Le Rire*, Paris, PUF.
BONHOMME, M. [2005] : *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Honoré Champion ;
——— [2008] : « Les figures pathiques dans le pamphlet », dans M. Rinn (dir.), 165-175.
CRITCHLEY, S. [2004] : *De l'humour*, Paris, Kimé.
DANBLON, E. [2007] : « Stratégie de la rationalité discursive face à la représentation de l'extrême », *Tangence*, nº 83, 45-68.
DILLER, A.-M. [1991] : « Cohérence métaphorique, action verbale et action mentale en français », *Communications*, nº 53, 209-228.
ESCARPIT, R. [1994] : *L'Humour*, Paris, PUF.
EVRARD, F. [1996] : *L'Humour*, Paris, Hachette.
FREUD, S. [(1905) 2001] : *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard.
GARY, R. [1957] : « Le moment de vérité », entretien avec F. Bondy, *Preuves*, nº 73, 3 ;
——— [1967] : *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard ;
——— [1974] : *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard ;
——— [1979a] : *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard ;
——— (signé É. Ajar) [1979b] : *L'Angoisse du roi Salomon*, Paris, Mercure de France ;
——— [(1960) 1980a] : *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard ;
——— [1980b] : *Les Cerfs-volants*, Paris, Gallimard.
GREIMAS, A. J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme,* Paris, Seuil.
HALSALL, A. W. [2003] : « Figures de la véhémence chez Shakespeare et J.-F. Hugo », dans G. Declercq, M. Murat et J. Dangel (dir.), *La Parole polémique*, Paris, Honoré Champion, 263-281.
HANGOUËT, J.-F. et P. AUDI (dir.) [2005] : *Romain Gary*, Paris, L'Herne.
JANKÉLÉVITCH, V. [1995] : « Épilogue : le vagabond Humour », dans G. Cahen (dir.), *L'Humour. Un état d'esprit*, Paris, Autrement, 221-225.
JONAS, H. [1994] : « Der Gottesbegriff nach Auschwitz », *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*, Francfort, Suhrkamp, 190-208.
KAUFFMANN, J. [1998] : « Littérature, humour et expérience des limites. Réflexions sur *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary », *Humoresques*, nº 9, 89-99 ;
——— [2005] : « Romain-Gary-Gengis-Cohn, un terroriste de l'humour », dans J.-F. Hangouët et P. Audi (dir.), 236-243.
MAZALEYRAT, J. et G. MOLINIÉ [1989] : *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF.
MESNARD, P. [2008] : *Témoignages en résistance*, Paris, Stock.
MOLINIÉ, G. [1998] : *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF ;
——— [2005] : *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle*, Paris, Honoré Champion.
PERELMAN, C. et L. OLBRECHTS-TYTECA [1988] : *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
RINN, M. [2000] : « L'idéologie des passions dans les récits du génocide », dans E. Thommen et C. Vogel (dir.), *Lire les passions*, Berne, Peter Lang, 179-190 ;
——— [2005] : « Imre Kertész : une écriture de l'extrême contemporain », dans C. Dornier et R. Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 61-69 ;
——— [2007] : « L'effet de style. Au sujet du *Sang du ciel* de Piotr Rawicz », *Tangence*, nº 83, 69-86.
RINN, M. (dir.) [2008] : *Émotions et Discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
SCHOENTJES, P. [2001] : *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
SHUSTERMAN, R. [2007] : *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris / Tel Aviv, Éd. de l'éclat.
STORA-SANDOR, J. [1984] : *L'Humour juif dans la littérature, de Job à Woody Allen,* Paris, PUF ;
——— [1995] : « Le rire minoritaire », dans G. Cahen (dir.), *L'Humour. Un état d'esprit*, Paris, Autrement, 172-182.
WALTER, J. [2005] : *La Shoah à l'épreuve de l'image,* Paris, PUF.
WARDI, C. [1986] : *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF.

L'ART DE L'IRREPRÉSENTABLE
Au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998) de Michael Kenna

BENJAMIN DEROCHE et MICHAEL RINN

Cet article propose une étude des conditions de réception et d'intelligibilité d'une photographie prise en 1998 de l'intérieur d'une chambre à gaz, vestige du camp d'extermination de Majdanek. Nous centrerons notre analyse sur une approche rigoureuse des constituants bruts de l'image comme les formants géométriques (lignes et surfaces) et chromatiques (tonalités, valeurs, contrastes). Cette prise en compte matérielle de l'image iconique nous permettra de montrer comment le régime artistique adopté par Michael Kenna procède à un modelage sémiotique de l'objet représenté : le filé, sujet principal de l'image, traverse ce lieu de l'indicible comme une ombre lumineuse en mouvement. Dès lors, il s'agira d'interpréter la signification de ce sujet dans le lieu même de la production de non-sujets : quel est précisément le sens du sujet artistique, quels sont les concepts véhiculés par l'image et que faire des indices de valorisation du savoir-faire esthétique dans le cadre voué à l'irreprésentable par les concepteurs de ce crime ? Pour mener à bien notre critique, nous adopterons une herméneutique matérielle destinée à mettre en exergue la différence ente l'ÊTRE-LÀ du lieu de l'anéantissement et l'ÊTRE-POUR-LE-RÉCEPTEUR de la photographie, différence que nous envisageons comme une exigence de sens.

Pour commencer, situons le contexte de production de l'objet d'étude. Michael Kenna, artiste de renommée internationale, né en Angleterre en 1953, est installé à San Francisco depuis 1981. De 1988 à 2000, il a photographié, dans la plus grande discrétion, des camps de concentration et d'extermination nazis. C'est une donation de trois cents de ces images à l'association Patrimoine photographique[1] qui a donné lieu à un projet d'exposition photographique sur les camps. Préparée durant trois ans par Pierre Bonhomme, directeur de l'association, et Clément Chéroux, historien de la photographie, l'exposition « Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999 » a été présentée à Paris au printemps 2001 à l'Hôtel de Sully, siège de l'association, puis au Fotomuseum Winterthur en Suisse. Elle était structurée en trois parties :

1. « La période des camps (1933-1945) » présentait des clichés d'origine variée (reportages, propagande nazie, clichés photographiques, photos d'amateurs, ainsi que de rares prises réalisées par des déportés), visant à faire prendre conscience de l'univers concentrationnaire ;

1. Michael Kenna ne commercialisera pas ses œuvres sur les camps nazis. En 2000, il en a fait donation, d'une part au ministère français de la Culture et de la Communication (sélection de trois cents épreuves, négatifs et droits afférents), d'autre part au Mémorial de Caen, un musée pour la paix (cinq mille trois cent soixante-trois négatifs et droits afférents).

2. « L'heure de la Libération (1945) » regroupait des photographies provenant des armées alliées, de la presse internationale et d'amateurs, afin de mettre en évidence les différents points de vue adoptés face à la réalité terrifiante des camps et de signifier en quoi il y a eu rupture dans la représentation d'une réalité extrême ;
3. « Le temps de la mémoire (1945-1999) » était consacrée à des travaux contemporains qui illustrent le rapport que les sociétés actuelles entretiennent avec ce passé. C'est à cette dernière que Michael Kenna a contribué.

À l'occasion de cette exposition, Clément Chéroux (2001) a publié un catalogue contenant, outre les images exposées, de nombreux articles qui s'interrogent sur le rôle de la photographie dans la constitution d'une mémoire culturelle, sur la question de la vérité historique de l'image et des techniques de falsification, sur la représentation des crimes de masse et des génocides, ainsi que sur le sens et la valeur d'une expression visuelle artistique de la photographie : à quelle esthétique recourir pour donner une représentation juste de cette réalité-là[2] ? La recherche photographique de Michael Kenna sur les camps constitue sans doute l'une des approches les plus marquantes en raison de son envergure et de sa profondeur. L'artiste pose de manière radicale cette question de l'esthétisation en ayant recours à une perfection technique dans la composition des images et dans la précision des tirages. En cela, il prend clairement position dans le débat controversé entre les tenants d'une représentation artistique ou testimoniale de l'expérience extrême et ceux qui prônent la retenue, voire l'interdit (Rinn, 1998 : 7-35). Cependant, si Michael Kenna inscrit cette cartographie des camps nazis dans un cadre artistique (2001), il faut se rendre à l'évidence, avec Claude Lanzmann (1990 : 295), que ce cadre rencontre une double impossibilité : celle du néant survenu avec la disparition des traces et celle de l'innommable qui caractérise cet événement historique sans nom, ni lieu. Ce que Michael Kenna donne à voir s'inscrit ainsi dans un nouveau régime artistique : l'irreprésentable. Dorénavant, il faudra concevoir l'absence d'un rapport stable entre l'acte de désignation et les procédures de signification, afin de chercher l'adéquation entre la forme et le contenu artistique. Comme le soutient Jacques Rancière dans sa réflexion sur la représentation de l'inhumain (2003 :139-153), le concept de l'irreprésentable soulève inlassablement la question du choix du présent de la perception et l'interprétation contre l'historicisation rassurante du déjà-vu et du déjà-dit.

Aussi proposerons-nous une herméneutique matérielle de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998). Michael Kenna use ici d'un cadrage cernant le plan général d'une pièce photographiée dans l'entre-bâillement de son ouverture principale. L'angle de prise de vue est orienté légèrement de biais avec pour centre un coin d'un des murs de la chambre à gaz. Le sujet principal matérialisé par le filé est alors décalé sur la gauche du cadre ce qui lui donne plus d'amplitude de mouvement dans la lecture de l'image. C'est donc ce filé qui modélise le schème iconique dominant de l'image, produisant des effets perceptifs violents qui transgressent le figement auquel a été destinée la chambre à gaz. Le balisage du filé réactive le *topos* archétypal du revenant, *topos* largement partagé entre l'interprétant et le photographe. Le cadre est un carré

2. Nous nous référons aux articles regroupés dans l'ouvrage *Mémoire des camps* (2001) : Clément Chéroux, « Du bon usage des images », 11-22 ; Ilsen About, « La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) », 29-57 ; Clément Chéroux, « "L'épiphanie négative". Production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps », 103-127 ; Arno Gisinger, « La photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle », 179-203 ; Georges Didi-Huberman, « Images malgré tout », 219-241.

parfait issu d'un tirage effectué au moyen format, probablement à l'Hasselblad 6 x 6, technique qu'affectionne particulièrement Kenna. Le plan est assez large car il englobe généreusement l'espace. On peut penser que le photographe a utilisé ici une focale d'environ 40 mm, ce qui correspond, pour un film 24 x 36 classique, à un grand angle de 28 mm. Cette focale courte donne à voir l'espace dans toute sa profondeur et évite ainsi de se fixer au préalable sur un élément unique de la pièce grâce à la fonction englobante de l'optique.

Le tirage présente peu de grain, ce qui suggère l'utilisation d'un film de sensibilité nominale entre 50 et 200 ISO maximum. Ce type de film permet une restitution parfaite des détails qui ne sont pas fondus dans une poussière d'aplats, mais conservent au contraire un maximum de niveaux de gris nuancés. Le film délivre un noir et blanc très riche qui n'a probablement pas été surexposé au développement et dont les variations chromatiques sont issues uniquement de la juste exposition à la prise de vue. Les blancs sont forts mais nullement surexposés, les noirs sont profonds et certaines zones de l'image sont même bouchées par une exposition qui renforce la qualité parfaite des blancs aux dépens de certaines ombres sous-exposées au maximum.

La composition est tripartite sur les deux axes de l'image. Verticalement, les alternances de lumière et d'ombres projetées sur les murs forment une structure plastique de type Noir-Blanc-Blanc à l'exception de la porte de gauche qui laisse place à une richesse de gris plus nuancés, renforcée par l'effet filé. L'organisation horizontale de l'image est également composée sur trois points équilibrés entre le sol, le mur et le plafond. Sol et plafond prennent d'ailleurs une surface considérable qui donne l'impression oppressante d'un écrasement vers la ligne de fuite centrale que constitue l'arête du mur. Le plafond renforce du reste un effet de ligne de fuite avec ses vingt-deux lignes régulières de béton banché qui oriente l'œil du récepteur vers la pièce du fond. Cette dernière, observée à travers la porte de gauche, est également scindée horizontalement en trois éléments avec des niveaux de gris différents selon chacune des surfaces. Ces équilibres compositionnels s'en ressentent au niveau plastique puisque l'on distingue nettement trois ambiances colorimétriques au sein du tirage. En effet, tout s'articule principalement autour de trois densités : blanc fort, noir bouché et gris, rappelant le jour, la nuit et le crépuscule. L'analyse plastique de ces densités de couleur révèle des conjectures d'interprétations où le blanc signifie culturellement la vie, le noir, la mort et le gris, une sorte d'entre-deux ouvert à la suggestion de l'âme d'un revenant produit par l'effet de filé.

Cet effet de flou volontaire sur le tirage part explicitement d'une volonté compositionnelle de la part de Michael Kenna. Avec une quantité de lumière limitée dans la pièce et un film faible en sensibilité, le photographe a dû procéder avec un temps de pose long de son obturateur pour permettre à la lumière de se fixer sur le film. De plus, l'effet de netteté étant très présent, il paraît clair que le photographe a usé du maximum de profondeur de champ en fermant son objectif approximativement entre f/11 et f/16 – valeurs communes d'ouverture qui offrent à la fois profondeur et qualité au tirage. Or, la fermeture du diaphragme en milieu sombre a pour effet d'augmenter de nouveau le temps de pose pour obtenir un cliché convenable. On peut évaluer le temps de pose utilisé par Kenna à quelques secondes, temps imparti pour laisser passer le modèle sur la gauche du cadre et révéler sa trace fluide sur le tirage. Techniquement, l'effet de filé s'explique donc par le passage dans le champ de l'objectif et au moment de l'obturation d'un personnage habillé en clair pénétrant dans la salle de gauche. La structure plastique du filé permet de distinguer assez nettement les formes d'un corps. La partie basse présente des traces minces qui laissent présager la marque des jambes en mouvement. Le haut du filé est au contraire plus large et dense, ce qui indique la trace du tronc du modèle vu de dos lors de son passage. La raison pour laquelle le tronc est plus exposé que les jambes s'explique par le fait que la partie supérieure du mur est plus exposée à la lumière et permet donc une meilleure fixation photographique des sels d'argent sur le tirage.

Le filé s'arrête à l'embrasure de la porte de la seconde pièce en formant une masse ovoïde étirée verticalement. Selon notre interprétation, cette masse symbolise un revenant qui franchit un espace caché, celui qui se trouve derrière ces murs. Cette trace sur le tirage, qui paraît comme une erreur au départ, est en fait l'un des éléments les plus importants de l'image et donne une force troublante à la composition de cette photographie. En y regardant de plus près, il semble presque que ce filé puisse s'interpréter comme porteur de nouveaux signes plastiques révélant les tenants significatifs de l'image (voir *ill. A*). Ainsi, il semble pertinent de recadrer l'espace autour de la porte de la seconde pièce et de diriger à nouveau notre attention sur la composition plastique qui en découle. L'*illustration A* est le résultat du recadrage opéré sur la photographie originale (voir *ill. B*). Après examen attentif, nous constatons que le hasard du filé crée un ensemble de signes plastiques formant une cohésion telle que nous pourrions distinguer deux portraits superposés. L'effet se repère d'ailleurs déjà sur le cliché entier si l'on y prête attention. Bien que l'analyse plastique ne soit que conjecturelle, nous pouvons distinguer en dessous un visage squelettique en opposition avec un visage classique au-dessus. Par un effet de miroitement, ce dernier renvoie également au spectateur de l'image pris par l'engrenage de la procédure artistique. Les signes plastiques associés au signe « visage » sont d'ailleurs présents, comme le montre l'*illustration A*. Nous apercevons bien, dans les deux cas, une zone orbitale, un nez et une bouche approximative. De fait, nous retrouvons de nouveau la métaphore iconique suscitée par les densités de couleur. En effet, le visage du vivant se trouve dans une zone d'ombre forte qui préfigure symboliquement la mise à mort, tandis que le visage squelettique se trouve dans la zone grise dévolue aux réseaux de significations associées à l'âme du revenant. Nous constatons que ce filé, dans son ensemble, est un appel volontaire de Kenna à la représentation de la mort de masse, ou du moins de sa figuration symbolique. Pris dans son détail, un concours de circonstances a même permis à la fixation photographique des éléments de former un ensemble de signes relevant d'un double portrait.

Illustration A

Le filé peut alors être reçu comme la représentation d'une trace vivante de l'anéantissement à laquelle participe l'interprétant et dont le principe inexorable est inscrit dans la rectitude figée et froide des autres lignes de forces formées par les éléments de béton. Ramifiés jusqu'aux portraits (du ou) des revenants, les traits plastiques de ce filé sont l'allégorie de l'ensemble des passages physiques qui ont eu lieu lorsque la chambre à gaz était en activité. Gardiens de la pièce voisine, les deux revenants semblent davantage interdire l'accès à la salle et non pas nous y entraîner comme nous l'avons pensé de prime abord. Ce filé n'est pas une ouverture, bien au contraire, c'est un verrou physique qui coupe l'espace physique et mémoriel. Ainsi, la composition toute entière de la photographie semble indiquer qu'il n'y a, dans ce cas, plus aucune issue. Les deux zones

Illustration B
Michael Kenna, *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek*, 1998. *Sous réserve de l'approbation des ayants droit.*

éclairées à la droite du cadre ferment la possibilité de progression dans l'opacité de la texture murale, tandis que le seul passage est barré par la terminaison du filé qui forme comme un voile symbolique autour de l'idée même du franchissement physique. Plus on analyse les signes iconiques de cette photographie, plus l'idée de fermeture, d'étouffement presque, se lie au processus de signification.

Un autre élément est d'ailleurs révélateur de l'occlusion plastique évoquée. Si l'on regarde la fenêtre dans le carré central éclairé, on remarque que celle-ci présente un centre absolument noir, comme si l'ouverture donnait sur une troisième pièce où la lumière n'entre définitivement plus. Avec cette idée de troisième salle peut-être imaginaire, on observe de nouveau une structure ternaire très marquée. En effet, en formant le groupe « pièce principale éclairée + pièce avoisinante grise + pièce imaginaire noire », on peut recomposer une symbolique des espaces basée sur la vie, l'antichambre de la mort et le lieu de la mise à mort. De surcroît, la lecture de la photographie nous suggère – à nous spectateurs – ce sens dans l'idée de découverte physique

du lieu. En effet, un visiteur de cet espace entre par la porte principale d'où est situé le photographe, pénètre dans la salle de gauche, et termine le parcours au niveau de cet espace caché et hors champ du troisième plan de la photographie.

Tout s'organise autour d'une composition plastique et symbolique ternaire. Les jeux de lumières s'alternent en laissant trois zones principales directement distinguables. Le filé incarne l'arrivée en mouvement puis l'attente et la mort avec les deux portraits, et les pièces elles-mêmes suggèrent symboliquement la mise à mort. Ainsi, cette photographie de Michael Kenna défie le savoir-lire encyclopédique de l'interprétant ; c'est une prise de l'irreprésentable de l'intérieur de l'anéantissement.

Références bibliographiques

Chéroux, C. (dir.) [2001] : *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination, 1933-1999,* Paris, Éd. Marval.

Kenna, M. [2001] : *L'Impossible Oubli. Les camps nazis cinquante ans après*, Paris, Éd. Marval.

Lanzmann, C. [1990] : « Les non-lieux de la mémoire », *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, ouvrage collectif, Paris, Belin, 280-305.

Rancière, J. [2003] : *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique.

Rinn, M. [1998] : *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

HORS DOSSIER

DEGRÉS DE CONNAISSANCE LITTÉRAIRE

ALAIN TROUVÉ

Qu'en est-il au juste, au plan littéraire, de la relation entre (dé)plaisir esthétique et connaissance ? Est-il possible d'apporter quelque nouveauté dans un débat aussi ancien que la littérature elle-même ? Nous voudrions relever le défi en adoptant le point de vue théorique de la lecture littéraire, théorie englobante qui ne saurait se concevoir comme la pure négation des perspectives anciennes privilégiant le texte et l'auteur. Quoi qu'on ait pu naguère avancer, la lecture littéraire doit au mieux convenir, ce qui n'est pas rien, de son statut de création seconde et partagée avec le créateur premier. Comme l'écrivit Eco, le littéraire résulte sans doute de l'interférence de trois dynamiques créatrices de sens : *intentio auctoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris* (Eco, 1990). Une conception strictement individuelle de l'intention amènerait à récuser la pertinence de la deuxième forme (Compagnon, 1998 : 170) : on peut néanmoins l'admettre en la rapportant à une sorte de sujet collectif dont le langage disponible à un moment donné porte la marque historique. C'est dire aussi que tous les travaux de poétique centrés sur l'observation du texte, de ses structures, ne sauraient être ignorés de qui veut interroger la littérature du point de vue de la connaissance. Mais, au nom de la rigueur scientifique, ces travaux mettent trop souvent entre parenthèses le ressenti conscient et inconscient de l'émotion esthétique, renvoyé à la sphère subjective. Philosophes et théoriciens de l'art en jugent différemment, sans pour autant paraître s'accorder sur l'épineuse question des relations entre fonctions cognitive et esthétique. Or, ce rapport se rejoue en permanence à l'échelle du lecteur qui apporte au texte sa concrétisation, parachevant (provisoirement) la création initiale lorsque la lecture revendique le statut de *lecture littéraire*. Pour donner toute sa portée à cette proposition avancée par divers théoriciens de la lecture à la fin du siècle dernier, on posera qu'une lecture littéraire digne de ce nom ne saurait être pensée indépendamment d'un *texte de lecture*. La question de la connaissance littéraire peut alors être reposée en prenant pour foyer ce contre-texte, écho, amplification, prolongement de l'artefact auctorial.

Faut-il articuler ou confondre relation esthétique et connaissance littéraire ? Convient-il de distinguer connaissance esthétique (plus spécialement littéraire) et connaissance scientifique ? Comment ? Quels rôles attribuer à l'auteur et au lecteur dans le champ de la connaissance littéraire ? Comment faire la part, dans ce processus, du particulier et du général ? Autant de questions souvent débattues qui recevront peut-être, grâce à un élargissement et à un décentrement de la perspective, quelques éléments de réponse complémentaires.

Plaisir/savoir : articulation selon trois degrés

La critique moderne a coutume de se référer à Kant, qu'elle s'en dissocie frontalement en unifiant la perception esthétique et le processus de connaissance (Goodman) ou qu'elle accorde une part de vérité à sa « définition de la conduite esthétique (plaisir et appréciation subjective) » pour mieux souligner l'antinomie entre la subjectivité de ce jugement et sa prétention à l'universalité (Schaeffer, 1996 : 13) pour mieux souligner l'antinomie entre la subjectivité de ce jugement et sa prétention à l'universalité. Un autre usage des propositions kantiennes nous paraît possible et c'est ce dont nous voudrions esquisser le projet. Kant ouvrit la voie de l'esthétique moderne en montrant dans la troisième *Critique* (ou *Critique de la faculté de juger*) que le jugement de goût s'applique aux objets naturels

comme aux objets d'art, libérant l'esthétique de la tutelle des artistes, omnipotente dans la métaphysique classique. Mais, précisément, la *Critique de la faculté de juger* s'intéresse à l'esthétique sensible, liée au sentiment de plaisir ou de déplaisir, non à l'esthétique transcendantale, traitée dans la *Critique de la raison pure*. L'esthétique transcendantale avait isolé deux formes pures de l'intuition sensible, deux catégories *a priori* de la perception : l'espace et le temps. Elle pouvait, en langage kantien, être dite « science » de l'objet parce que « la forme de la sensibilité […] y est transférée à l'objet (mais seulement en tant que phénomène) » (Kant, 1997 : 112). Dans la troisième *Critique*, en revanche, l'esthétique, rejoignant son sens usuel, concerne le sentiment de plaisir et de déplaisir inspiré par les objets ; elle ne saurait donc plus donner accès à une connaissance en tant qu'elle serait connaissance de l'objet. La faculté de juger s'appuyant sur l'entendement, source de connaissance, il ne peut *stricto sensu* y avoir de jugement esthétique :

> *Un jugement esthétique, si l'on voulait employer cette expression pour la détermination objective, serait si visiblement contradictoire que l'on se trouve suffisamment assuré par cette expression même contre une méprise.* (Kant, 1995 : 112)

Tout l'effort de la troisième *Critique* sera pourtant de faire glisser le jugement de l'objet au sujet. Ce glissement s'opère à la faveur de la bivalence attribuée à la faculté de juger, à la fois *faculté de juger déterminante* (1re Critique) et *faculté de juger réfléchissante* (à présent en question). Kant nommera « jugement de goût » la forme concevable du jugement esthétique, et c'est à son propos qu'on lit la fameuse formule selon laquelle « le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance » (1995 : 275). On aurait tort d'en conclure qu'aucune connaissance n'intervient dans l'appréhension des objets sensibles par la faculté de juger :

> *Un jugement esthétique en général peut donc être défini comme celui dont le prédicat ne peut jamais être une connaissance (un concept d'un objet), bien qu'il puisse contenir les conditions subjectives pour une connaissance en général.* (*Ibid.* : 114)

Englobant le jugement de goût, subjectif, la *faculté de juger réfléchissante* apparaît comme une faculté régulatrice qui articule le subjectif et l'objectif et peut bien produire un certain type de connaissance.

On aura compris sans doute la raison de cette incursion dans le difficile texte de la troisième *Critique*. Si le (dé)plaisir des sens, des affects, intervient dans le texte de lecture évoqué plus haut, nul doute que procède encore à son élaboration un principe très voisin de la faculté de juger réfléchissante, régulateur entre les données objectives de la science des textes et le ressenti subjectif.

Les deux autres positions proposées comme échantillons théoriques récusent chacune à leur manière la dichotomie de la philosophie kantienne entre sujet et objet, sensibilité et intellect. Le nominalisme de Goodman, inspiré de la philosophie analytique de Wittgenstein, relègue au placard de la métaphysique les spéculations sur la réalité, la chose en soi, et propose une unification logique du processus de connaissance dans une théorie du symbole englobant toutes les activités humaines. Cette théorie exclut le référent, jugé métaphysique, pour lui substituer la référence ; un symbole renvoie ainsi, à l'infini, à d'autres symboles, selon le double mécanisme de dénotation et d'exemplification[1] auquel Goodman adjoint un troisième type de référence : l'expression ou la possession, elle-même littérale ou métaphorique. Ces différentes formes de la référence permettent aux symboles et, parmi eux, aux objets d'art de « refaire la réalité » pour nous aider à la connaître. Peu importe le comment de l'adéquation de ces langages, c'est le pourquoi qui prime. Pour l'auteur de *Langages de l'art*, il ne convient plus d'opposer art et science : « l'expérience esthétique tout comme l'expérience scientifique a fondamentalement un caractère cognitif » ; ou encore : « dans l'expérience esthétique les émotions fonctionnent cognitivement » ([1968] 1990 : 287-290). Cette affirmation rend possible une description objective de la qualité esthétique, notons-le au passage.

Précisant un peu plus tard sa théorie, Goodman nuance légèrement une formulation qui semblait ne plus faire de distinction entre sentiment et connaissance :

> *Cette reconception pourrait sembler anesthésier l'art et engourdir l'esthétique. Elle ne fait ni l'un ni l'autre. La raison n'exclut pas la passion. Les expériences esthétiques peuvent donc être à la fois cognitives et affectives. Revoir ce qu'est l'esthétique redéfinit l'émotion mais ne la rejette pas.* (Goodman et Elgin, 1990 : 88)

Retenons pour l'instant l'intéressante idée d'un « usage cognitif des émotions » : « [Il] suppose leur différenciation et leur mise en rapport afin de jauger et de saisir l'œuvre, et de l'intégrer au reste de notre expérience et au monde extérieur » (Goodman, 1990 : 291). Même dit en langage non kantien, le propos n'est pas si éloigné de la faculté de juger réfléchissante… N'ayant ni les moyens ni l'intention de discuter ici de ce système dans son ensemble, je me contenterai de quelques remarques.

L'une des conséquences de cette théorie de l'art pourrait être de souligner la nécessité du texte de lecture. *Langages de l'art* convertit, grâce à un système à la fois simple et hautement sophistiqué, l'ensemble de ces langages en un seul métalangage, à caractère verbal. Autrement dit, plusieurs langages permettent de s'exprimer artistiquement, un seul peut analyser les effets esthétiques de l'art : le langage verbal du récepteur grâce auquel s'évalue la dimension cognitive de l'expérience esthétique.

La réduction du système tripartite Signifiant/ Signifié/ Référent en un système à deux termes ne paraît en revanche pas tout à fait convaincante, notamment en ce qui concerne l'expression verbale. Outre que le système se voit, à propos de la métaphore, contraint de réintroduire une notion de « référence complexe » (Goodman et Elgin, 1990 : 24-26) assez difficile à manier, on reprendra ici l'objection de Ricœur :

> *Le caractère « approprié » de l'application métaphorique aussi bien que littérale d'un prédicat n'est pas pleinement justifié dans une conception purement nominaliste du langage.* [...] *La « convenance », le caractère « approprié » de certains prédicats verbaux et non verbaux ne sont-ils pas l'indice que le langage a non seulement organisé autrement la réalité, mais qu'il a rendu manifeste une manière d'être des choses qui, à la faveur de l'innovation sémantique, est portée au langage ?* (1975 : 301)

Enfin, dans son souci d'éviter toute considération sur la subjectivité comme principe explicatif, Goodman ne traite du sentiment que dans sa forme objectivée par l'œuvre. Qu'une peinture soit littéralement grise et métaphoriquement triste (1990 : II) devient ainsi une propriété symbolique du tableau. Le tableau gris, explique-t-il en substance, est objectivement triste avant que le spectateur décide de s'abandonner à ce sentiment qui lui est en quelque sorte offert. Soit. Mais, sous prétexte que l'expression est un mode de symbolisation, l'émotion ainsi objectivée dans l'œuvre tend à occulter la dimension subjective du ressenti et à supprimer la frontière entre sujet et objet. Le propos est sans doute cohérent dans une perspective pansémiotique superposant plaisir et connaissance, mais pas forcément conforme à l'idée que l'on peut se faire de l'expérience esthétique. De fait, le plaisir devient ainsi une composante presque facultative, ou au moins seconde, de l'expérience cognitive.

On souscrira plus volontiers, pour cette raison, à la position médiane développée par Jean-Marie Schaeffer :

> *Toute description des conduites esthétiques doit donc faire se rejoindre le thème (goodmanien) de la connaissance avec le thème (kantien) du plaisir ; contre Kant il convient d'insister sur le caractère « banalement » cognitif de la relation esthétique, contre Goodman sur le caractère non adventice du rapport au (dé)plaisir en tant que facteur de régulation interne.* (1996 : 346)

La dimension subjective de la relation esthétique se trouve ainsi réaffirmée. De Goodman à Schaeffer, la nuance pourrait néanmoins paraître mince, tant est grande de part et d'autre la volonté d'affirmer la dimension cognitive de la relation esthétique.

Voyons précisément comment Schaeffer propose de penser cette dimension cognitive en la comparant avec l'investigation scientifique. Toute activité cognitive met en effet en jeu « la perception, l'imagination et l'intellection » (*ibid.* : 154). Conduite esthétique (ou simple perception sensorielle) et investigation scientifique sont deux activités cognitives qui se distinguent par leur *direction* : « lire un poème dans le but d'en retirer une satisfaction esthétique et analyser ce poème (que ce soit du point de vue de sa signification ou de sa structure formelle) sont deux choses différentes » :

> *Souvent, lorsqu'on compare l'investigation scientifique (ou savante) avec la conduite esthétique, on dit que la première suit un mouvement d'abstraction, alors que dans le cadre de la conduite esthétique l'attention est plutôt associative.* [...] *Mais l'opposition entre abstraction et association ne suffit pas pour rendre compte de la distinction entre les deux niveaux cognitifs.* [...] *On dira plutôt que c'est la différence entre activité cognitive horizontale (associative) d'un côté, activité cognitive verticale (généralisante ou particularisante) de l'autre, qui distingue la relation cognitive de niveau 1* [incluant la conduite esthétique] *de la relation de niveau 2* [scientifique]. (*Ibid.* : 163-166)

L'activité associative horizontale constitue un trait essentiel de l'expérience esthétique. La hiérarchie à deux niveaux ne semble toutefois pas suffisante pour décrire la connaissance esthétique. Aussi Schaeffer éprouve-t-il le besoin d'apporter immédiatement un correctif :

> *Il va de soi que la conduite esthétique peut faire fond sur des croyances issues d'une relation cognitive de niveau 2 : si vous contemplez une enluminure médiévale à la lumière de l'analyse savante proposée par Otto Pächt, votre attention (esthétique) diffère profondément de celle d'un spectateur « naïf ». Il n'en reste pas moins que vous partagez avec ce spectateur la même orientation de l'activité cognitive.* (*Ibid.* : 166)

L'exemple emprunté à un art visuel amène à distinguer un plaisir immédiat, source de connaissance sensible, et un plaisir

informé par l'érudition. S'agissant de littérature et de lecture, il semble nécessaire de préciser et de compléter cette description. L'activité associative, dès le premier niveau de l'approche esthétique, ne saurait être réduite à la dimension sensorielle (sonore, visuelle), quelle que fût son importance. Le décodage de signes ajoute d'emblée un coefficient d'intellection propre au matériau linguistique de base. Aussi la première lecture semble-t-elle offrir souvent une connaissance intuitive globale dans laquelle se mêlent inextricablement les composantes sensibles, affectives et intellectuelles nécessaires à l'appréhension d'un univers littéraire particulier. L'approche savante des textes complète ou corrige cette première saisie en jouant sur la « verticalité » de la connaissance : mise au jour des paradigmes génériques, culturels ou du feuilleté intertextuel de l'œuvre. Ce plaisir scientifique peut se suffire à lui-même ou générer un savoir de troisième type, fondé sur l'interaction dialectique des deux premières catégories. On reprendra ici la distinction opérée par Bertrand Gervais entre une *lecture-en-progression*, superficielle et rapide, lecture de divertissement facile, et une *lecture-en-compréhension*, plus lente et en profondeur. Dans cette perspective, la lecture littéraire se conçoit comme le dépassement de ces deux types de lecture : « l'acte de lecture n'est ni progression ni compréhension mais une régie particulière de ces deux gestes » (Gervais, 1993 : 59). « Régie » insiste plus sur la manière de lire que sur le résultat :

> *L'hypothèse des régies de lecture permet de concevoir le littéraire dans la lecture non pas d'une façon statique, tel un système de valeurs, un ensemble de propriétés, mais d'une façon dynamique, tel un travail, une activité, une approche du texte. Elle est une* situation d'apprentissage [je souligne], *quel que soit son niveau, une gouverne du lire, un mandat de lecture. Elle est en fait cette impulsion qui permet de passer d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension.* (*Ibid.* : 91)

En tant que régie, la lecture littéraire « n'est pas un niveau », mais il en va différemment quand elle se concrétise dans un texte. De l'interaction permanente entre progression « au ras du texte » et interprétation résulte une forme composée de savoir, plus ou moins sophistiquée.

L'« apprentissage » évoqué à l'instant permet ainsi d'envisager un *troisième degré de la connaissance*, relatif à chaque lecture particulière. Il résulte de l'interaction des activités cognitives horizontale et verticale, spécifique de la lecture littéraire. L'« usage cognitif des émotions », pour paraphraser Goodman, y acquiert toute sa mesure lorsque, mettant des mots sur le ressenti, le lecteur procède à l'analyse de ce matériau affectif. Mais l'activité savante, verticale, est alors réinvestie sur le plan horizontal, celui de l'exposé méthodique et progressif d'une pensée réfléchie, elle-même créatrice de sens. Quelque chose comme la faculté de juger réfléchissante nous paraît ici à l'œuvre, non en tant qu'elle se dissocie de la connaissance conceptuelle de type scientifique, comme le veut la vulgate kantienne, mais en tant que cette faculté, clef de voûte du criticisme, permet d'entrevoir un dépassement de l'antinomie subjectif/objectif et de générer, notamment dans l'expérience esthétique, une forme différente et peut-être supérieure de connaissance [2].

Comment illustrer cette connaissance produite par la lecture littéraire ? Deux aspects de la contre-écriture lectrice semblent jouer un rôle prépondérant. Le premier tient à l'interaction, dans la lecture littéraire, des motions conscientes et inconscientes, dont Michel Picard rendit compte naguère en proposant dans *La Lecture comme jeu* (1986) le modèle des trois instances *Liseur*, *Lu*, *Lectant*, qui n'est pas sans rappeler la triade lacanienne *Réel*, *Imaginaire*, *Symbolique*. La lecture littéraire déplie le jeu de ces instances grâce au texte de lecture qui mobilise toujours, avec des accents plus ou moins prononcés, le savoir analytique. La reconstruction de scénarios fantasmatiques doublant les scénarios narratifs ou dramatiques représente ainsi un premier exemple d'horizontalité parallèle, foisonnante, qui constitue le feuilleté d'une lecture active et psychiquement investie. L'apprentissage affectif du lecteur résulte de la reconnaissance et de l'essai intuitif de toutes les positions affectives : il peut se concevoir comme un travail sur soi permettant le détachement des identifications primaires – processus de réparation ou de perlaboration. Mais le volet idéologique n'est jamais loin. Transformer le rapport à soi est en même temps repenser son rapport au monde. D'autant que la fiction dans laquelle le lecteur projette certains traits de son psychisme est aussi un moyen de modéliser le monde et l'expérience sociale. Lecture du monde et lecture de soi en constituent le double enjeu indissociable.

Un autre exemple du troisième degré de connaissance atteint dans la lecture littéraire serait la mobilisation active de l'intertextualité. Nous avons pu en ce sens étudier les effets troublants liés à la reconnaissance d'une strophe des *Chants de Maldoror* de Lautréamont citée dans *Les Voyageurs de l'impériale* d'Aragon (Trouvé, 2004 : 128-145). Cette reconnaissance, produit d'un savoir littéraire touchant à d'autres textes que le texte lu, relève à première vue de l'activité *verticale* dans sa version *particularisante* : d'une certaine configuration narrative, de traits susceptibles de se rapporter à d'autres intertextes, le

lecteur infère un intertexte précis ou, si l'on veut, il met au jour l'une des matrices du texte palimpseste. Dans le texte de lecture, l'identification de cet intertexte latent se convertit en prolongements horizontaux ; le motif de l'enfant abandonné, qui appartient au scénario de l'omnibus à impériale chez Lautréamont, mais aussi d'autres éléments de la même strophe apparaissent redistribués dans le roman aragonien et il revient au texte de lecture de répertorier leur dissémination. Autrement dit, cette reconfiguration de la donne apparente, grâce à l'intertexte, met en lumière, au-delà de l'aspect réaliste socialiste, projet idéologique du *Monde réel*, la permanence de ce que la *Contribution à l'avortement des études maldororiennes* (1930) avait voulu refouler. Elle fonde ainsi une nouvelle interprétation du texte qui peut venir en compléter d'autres.

Plus généralement, il se pourrait que, dans la lecture littéraire, la quête de savoir touche aux trois pôles du texte, du monde et du soi, dans leurs interactions variées et complexes. De ces trois pôles, celui du texte en tant que tel, serait *a priori* le plus savant et le moins littéraire. Exploration des structures narratives, syntaxiques, sémantiques : ces recherches peuvent donner lieu à des travaux érudits qui ne ressortissent pas à la lecture littéraire tant que leurs résultats ne sont pas intégrés dans l'économie globale de la lecture et parties prenantes d'une relation vivante au texte. Mais ce cas de figure est sans doute moins fréquent qu'on pourrait le croire.

Projet auctorial et connaissance littéraire

Comment se situe la connaissance résultant de la lecture littéraire par rapport au projet de l'auteur ? Son statut semble paradoxal, oscillant entre complément et déficience.

La théorie développée par Schaeffer privilégie la reconnaissance d'une intention auctoriale et conduit donc à une conception minimale du complément apporté par le lecteur. La réintroduction de l'auteur et de son intention s'opère contre les excès du structuralisme ou des théories de la réception présentant le texte ou les lecteurs comme les uniques fondateurs du sens. Elle s'articule assez bien à une théorie de l'énonciation qui fait de tout symbole la trace d'une intention signifiante. On peut rappeler à ce propos l'intérêt des analyses d'un Laurent Jenny (1995) cherchant à percevoir, en acte dans un texte, une « parole singulière ». Il est donc légitime d'accorder, contre le terrorisme de la mort de l'Auteur, quelque crédit à la thèse intentionnaliste. Mais une restauration trop radicale, oubliant l'espace de liberté créatrice ouvert au lecteur par les théories du Texte, risque de corseter abusivement l'interprétation.

Se défendant de vouloir objectiver dans le texte une intention d'auteur, Schaeffer en consacre de fait la prééminence :

> *Le fait que la signification d'un texte est sa signification intentionnelle n'est pas contradictoire avec le fait que c'est le lecteur qui élabore cette signification : ce n'est pas parce que la compréhension est une activité du lecteur que ce qui est compris cesse d'être la signification intentionnelle de l'auteur.* (1996 : 304)

Deux raisons, au moins, invitent à nuancer cette présentation. L'une procède de la nature de l'acte énonciatif qu'on peut ici mettre en lien avec les travaux du dernier Bakhtine. *Esthétique de la création verbale* décrit d'abord, dans l'énoncé, l'écart entre l'intention et l'exécution, reprenant au passage l'exemple du lapsus pour intégrer l'apport freudien, méconnu par la problématique de l'intention auctoriale – j'y reviens dans un instant. S'agissant du texte, Bakhtine évoque les rapports dialogiques intertextuels et intratextuels qui ouvrent l'énoncé sur d'autres textes. La lecture dans sa dimension esthétique fait écho à l'événement de la création initiale :

> *La reproduction du texte par le sujet (retour au texte, relecture, exécution nouvelle, citation) est un événement nouveau, non reproductible dans la vie du texte, est un maillon nouveau dans la chaîne historique de l'échange verbal.* (Bakhtine, [1979] 1984 : 314)

On inclura dans la parenthèse, parmi les reproductions, le texte de lecture. Plus loin, Bakhtine précise ce qu'une théorie de la connaissance littéraire doit à la juste évaluation du statut intersubjectif des énoncés :

> *Tout énoncé a la prétention d'être juste, vrai, beau, etc. Et ces valeurs de l'énoncé ne se déterminent pas par leur rapport à la langue (en tant que système), mais par les formes de leur rapport à la réalité, au sujet parlant, aux autres énoncés – aux énoncés d'autrui (en particulier, à ceux qui les posent comme valeurs du vrai, du beau, etc.).* […] *La compréhension du tout de l'énoncé est toujours dialogique.* (*Ibid.* : 333-335)

Dans cette perspective, la reconnaissance de l'intention auctoriale, pour importante qu'elle soit, ne saurait plus suffire. La réflexion rejoint ici un vaste courant illustré en son temps par la théorie de l'œuvre ouverte et par les tenants d'une conception pragmatique de l'art, prenant en compte l'activité du lecteur. Les raisonnements développés par Schaeffer pour défendre une position plus restrictive apparaissent parfois légèrement biaisés, s'agissant du rôle de l'intertexte ou du contexte interprétatif. À ceux qui soulignent que la densité intertextuelle

du texte littéraire met au second plan la question de l'auteur, Schaeffer oppose le soupçon de vouloir réintroduire par la détermination d'une catégorie de textes « la théorie spéculative de l'art » (1996 : 300). Que cette importance accrue de l'intertexte relève d'une spécificité ontologique du texte littéraire ou qu'elle procède d'un fait de lecture n'efface pourtant pas la différence de pratique dont certains textes font l'objet. Les théorèmes d'Euclide, voire l'énoncé philosophique, au moins dans sa forme classique, sont d'abord appréhendés dans leur cohérence logique, là où le lecteur d'un poème ou d'un roman devra accueillir jusqu'à la contradiction la polysémie de l'énoncé et les effets étonnants liés à la reconnaissance d'intertextes latents. Quant aux contextualisations successives qui s'inscrivent dans la perspective pragmatique, elles « n'abolissent [certes pas] le caractère intentionnel des actes verbaux » (*ibid.* : 301), mais elles invitent à ne pas limiter la construction du sens à un acte originel.

L'autre raison qui amène à limiter la prééminence de l'intention auctoriale est liée à la reconnaissance du rôle spécifique joué par l'inconscient dans la création artistique. Sans doute l'inconscient est-il à l'œuvre dans toute activité humaine, mais le jeu avec les affects pousse l'artiste à une exploration plus audacieuse, jusqu'aux limites de la claire conscience, transformant l'écriture en porte ouverte sur « le second infini », selon la belle intuition d'un Robert Desnos. Que la mécanique globale de la psyché – y compris la pensée inconsciente – soit explicitement à l'œuvre dans les textes surréalistes ne saurait limiter la remarque à ce seul courant littéraire. L'auteur des *Célibataires de l'art* rectifie lui-même son propos :

> *le fait qu'un texte soit un objet intentionnel ne signifie pas que toutes les propriétés qu'il possède soient intentionnelles.* […] *Le fait que la signification d'un texte soit la signification que son locuteur lui a donnée n'exclut pas la possibilité pour cette signification de révéler au lecteur des choses concernant la psychologie de son auteur, la classe sociale à laquelle il appartient, l'époque historique dans laquelle il a vécu, etc.* (Schaeffer, 1996 : 307)

Cette précision semble inclure une approche des phénomènes inconscients, mais l'ouverture ainsi pratiquée apparaît problématique et restrictive. La référence à la « psychologie de l'auteur » rappelle en effet une psychocritique en partie illusoire. Non qu'un inconscient auctorial ne soit à supposer, comme facteur intervenant dans l'élaboration du texte, mais sa saisie demeure plus qu'aléatoire. La seule donnée ferme dont peut faire état la lecture est l'investissement inconscient du lecteur dont la textanalyse, objectivée dans un contre-texte, représente l'illustration tangible. On remarquera par ailleurs que les significations complémentaires accordées à la lecture, indépendamment de l'intention auctoriale, sont présentées dans la citation qui précède comme des excroissances érudites de cette lecture, écartées du mécanisme basique de sa signification. C'est pour le moins simplifier un fonctionnement fréquemment confronté aux « déraillements » du sens. Contrairement à cette marginalisation des significations inconscientes, l'attention portée à l'organisation narrative des *Mots* ou des *Confessions* a permis à Philippe Lejeune d'illustrer l'interaction, dans le dispositif énonciatif, d'un projet avoué et de refoulements signifiés par le déplacement de certains détails (Lejeune, 1975 : 41-163, 197-243). Dépassant l'intention auctoriale, l'écriture d'une œuvre coïncide avec une syncope du sujet écrivant, syncope réalisée dans une aventure de langage. Mort et renaissance du sujet : le mécanisme semble parallèle à celui qui régit en aval la lecture, fondant un *sujet processuel de la lecture* (Perron-Borelli, 1997 ; Trouvé, 2004). Du point de vue de l'écrivain, Desnos en donna une illustration saisissante, ouvrant son roman *La Liberté ou l'amour !* (1927) sur une épitaphe à son propre nom, datée du début de l'écriture du livre.

Si la connaissance atteinte par le lecteur dépasse donc ce que le projet auctorial énonce ouvertement, elle est simultanément et paradoxalement inférieure. Dans son entreprise herméneutique, le lecteur se heurte, au moins, à quatre limites : le principe d'économie des lectures réelles, l'oubli ou la méconnaissance du contexte d'origine, son propre inconscient et la fiabilité de ses instruments d'analyse.

Seules les deux premières mettent en concurrence le lecteur et l'auteur. Bertrand Gervais a bien montré la part d'utopie inhérente au concept de Lecteur Modèle, capable de tirer du texte toutes les inférences dont il est virtuellement porteur : « Les illusions cognitives reposent donc sur un principe d'économie, sur le caractère nécessairement fragmentaire des inférences du lecteur en lecture-en-progression » (1993 : 80).

Ces illusions cognitives peuvent résulter de stratégies textuelles d'égarement du lecteur ou d'effets de lecture dus à la prégnance d'habitudes privilégiant la cohérence au détriment des significations déviantes. À ces erreurs du lecteur victime de la lecture-en-progression et, symétriquement, au mythe d'une lecture totalisante que symbolise le concept de Lecteur Modèle, Gervais oppose le compromis de la lecture littéraire, fondée sur une découverte, par paliers, de sens surgissant à la relecture. C'est aussi la densité du texte, l'obstacle qu'il oppose au lecteur

qui fondent l'intérêt d'une telle relecture et obligent à concevoir les insuffisances de toute lecture, fût-elle littéraire.

Le processus de signification se trouve également limité par la perte d'éléments propres au contexte d'énonciation. À cet égard, la lecture littéraire reste redevable vis-à-vis de l'approche érudite qui peut faire surgir telle allusion oubliée et entraîner le réaménagement du cadre interprétatif.

Il est encore soumis à deux types de restrictions inhérentes au processus de construction du sens. Dans l'opération de reconfiguration de la donne textuelle, la lecture littéraire porte à son tour la trace de l'inconscient du lecteur. Gare à celui qui ignore cette limite, pourrait-on dire en prenant pour exemple l'écriture de *L'Amour fou* (1937). Breton forme dans ce livre le projet de déchiffrer, par croisement, le texte de la ville et celui d'un poème ancien, « La nuit du tournesol ». L'écrivain lecteur prétend supprimer ainsi la frontière entre le sujet interprétant et l'objet texte, porteur des traces de son moi passé : le moi écrivant le rendrait transparent comme le cristal[3]. L'intuition littéraire de Breton l'amène cependant à retrouver dans son texte d'élucidation l'opacité de la métaphore, pour circonscrire, grâce au *sempervivum*, cette part d'obscurité à soi-même que chacun doit admettre. Parce qu'elle fonde, à partir du texte lu, des trajets de sens non apparents dotés de cohérence, la lecture littéraire pourra acquérir une certaine pertinence : elle n'en porte pas moins sa marge d'insu, offerte à l'interprétation d'autrui. La lecture, par des spécialistes de l'analyse, des interprétations proposées dans *L'Amour fou* l'a confirmé cruellement, aux dépens de la prétention affichée par l'auteur.

De même, l'interprétation, notamment lorsqu'elle s'empare des concepts analytiques, doit encore penser le caractère en droit révisable de ses outils intellectuels. Comme tout concept scientifique – mais la remarque prend sans doute une portée plus vaste dans les sciences humaines –, les grandes catégories de l'analyse sont des fictions théoriques (Barthes, [1977] 2002 : 403) dont la valeur heuristique ne peut être que relative.

Ainsi, la lecture littéraire, comme toute lecture, se trouve partagée entre ajout et restriction de sens. Cette limitation du processus cognitif ne saurait en revanche intégrer une autre objection souvent entendue.

Connaissance de l'objet particulier ?

L'une des critiques adressées à l'approche textanalytique est qu'elle réduirait les textes à un petit nombre de schémas interprétatifs : les scénarios de l'Œdipe, du duel avec la Mère castratrice, du retour à l'unité primordiale… Au point que le lecteur, se mettant à l'écoute du texte et de ses sollicitations inconscientes, produirait toujours la même lecture et se montrerait inapte à saisir ce que l'œuvre lui présente dans son altérité et sa singularité. L'enjeu de ce débat n'est pas mince : il touche à l'articulation du particulier et du général, question sans doute cruciale pour l'expérience esthétique.

On peut avancer deux remarques à ce sujet. La première concerne non pas la valeur intrinsèque des concepts, mais leur application. Toute lecture soucieuse de dépasser le seuil de la lecture-en-progression fait appel à des concepts qui résultent de généralisations obtenues à partir d'observations expérimentales. Il en va ainsi des outils forgés par la théorie littéraire comme de ceux qu'elle emprunte aux sciences humaines. La focalisation et le modèle actantiel peuvent être des moyens de découvrir des relations cachées dans un texte, d'en approfondir le sens, à condition que leur application ne soit ni plaquée ni approximative et qu'elle soit l'occasion d'interroger dans sa singularité une pratique d'écriture. La validité de la démarche réside donc dans le respect de la donne textuelle. De même, la connaissance des grands concepts analytiques enrichit la lecture de cohérences nouvelles de façon légitime tant que l'interprète accepte de prendre en compte la résistance que lui oppose le texte et s'efforce de découvrir le chemin particulier menant des grandes formations inconscientes à l'exemplaire unique de l'œuvre. Tâche passionnante dans laquelle la lecture côtoie de près l'auto-analyse et s'efforce d'acquérir quelque lumière conquise sur ses propres zones d'ombre. L'application générale d'un critère simple – l'Œdipe comme seuil discriminant – n'est donc pas en soi contradictoire avec la connaissance du particulier, dans sa diversité : le modèle de ce processus pourrait être celui de la vie elle-même, dont on sait qu'elle va de la structure élémentaire à la plus grande complexité, par assemblage d'éléments de plus en plus sophistiqués.

Parmi les concepts à valeur heuristique, le jeu occupe une valeur centrale pour l'art et pour la théorie littéraire, en raison de sa capacité à décrire l'articulation et la régulation d'activités complexes. Empruntant aux sciences humaines et à la psychanalyse, Winnicott (1971) et Picard (1986) ont désigné sous le concept de jeu un processus de socialisation et de symbolisation sollicité dans l'expérience esthétique des œuvres d'art, processus mettant en relation des affects et un intellect informé par la pratique sociale. C'est alors la fonction réparatrice du jeu qui est mise en lumière. Cette valeur fondamentale est inscrite en quelque sorte dans l'étymon latin *legere* qui signifie, entre autres, « rassembler » (Rey, 1992 : 1134), *lier*, ainsi qu'on l'a

souvent remarqué. De fait, la lecture s'attache souvent à rétablir cohérences, continuités, là où le texte de l'écrivain pourra privilégier ruptures et incohérences. Prenant appui sur tous les éléments textuels invitant à la symbolisation des affects, la lecture littéraire serait par essence constructrice, jouant pour le moi du lecteur le rôle d'intégrateur. Cette fonction peut être vérifiée en présence d'un texte de la disjonction extrême : *La Défense de l'infini* d'Aragon (Trouvé, 2000).

Mais la réflexion menée sur un tel texte conduit à relativiser ce qui ne devrait pas être édicté comme loi générale, car il s'en faut de beaucoup que la lecture en soit seulement rassurante. Pour le dire autrement et de façon plus générale, l'esthétique, terrain du *dissensus*, doit sans doute affronter elle-même la contradiction entre les tendances constructrices et destructrices. En ce qui concerne la littérature, lire et dé-lire sont peut-être les deux faces d'une même activité. Plus importantes, parfois, que les significations conquises, demeurent les zones d'ombre, de non-sens, dont la conscience renvoie au lecteur l'image d'une identité fracturée, d'une perturbation non réglée, dérangeante et féconde à la fois. Sans doute le texte de lecture, plus soumis aux contraintes de la logique et de l'exposition concertée, est-il davantage structurant que celui de l'écrivain. Mais rien n'oblige à le clore artificiellement et l'on peut concevoir une lecture littéraire qui ferait la part de ses difficultés, voire de ses échecs herméneutiques sans chercher à les réduire artificiellement (Wagner, 2005). *Lire*, suivant l'un des autres sens de l'étymon *legere*, serait alors à rapprocher de « cueillir » (Rey, 1992 : 1134), autrement dit *prélever*, *sélectionner*, avec tout ce que cette activité doit assumer de limite. Ces remarques n'annulent pas la valeur opératoire du concept de jeu, mais invitent à élargir sa fonction en rendant la lecture, au moins à titre partiel, au vertige de l'aléatoire : la bobine et la roulette[4] représentent les deux pôles opposés entre lesquels penser toute la gamme des effets de lecture, du texte au contre-texte.

Seconde observation : c'est sans doute le fonctionnement esthétique du langage qui amène auteur et lecteur à employer la langue en conjuguant le général et le particulier, l'universalité de l'idiome commun et de ses symboles, l'unicité de ses associations de mots et connotations. Ni échange, ni communication au sens strict du terme, la lecture littéraire met en relation deux sphères subjectives : celle de l'auteur, dont l'instance scripturale et énonciative constitue la projection analysable ; celle du lecteur, à son tour concrétisée dans le texte de lecture offert à d'autres lecteurs. Dans cette perspective, l'opposition du général et du particulier perd son caractère aporétique si l'on admet que la connaissance concrétisée par le texte de lecture fonctionne moins sur le mode du vertical, celui de la connaissance généralisante ou particularisante, que sur celui de l'association, horizontale. *La connaissance littéraire s'éprouve dans le parcours de liens*, matérialisés dans le texte de lecture, objet particulier élaboré à l'image du texte d'auteur.

L'un des moyens les plus sûrs d'atteindre l'œuvre dans son unicité est sans doute la mise au jour du réseau intertextuel entrant dans son processus de production. Chez les grands auteurs, la qualité du style se nourrit de la référence la plus large au grand Texte de la littérature universelle. Toutefois la perspective adoptée ici amène à déplacer l'accent du producteur vers le récepteur, non sans poser un problème de reconnaissance. On peut reprendre à cette occasion le paradoxe d'une lecture à la fois excédentaire (par la détection de l'intertexte latent) et déficitaire (en raison d'allusions non perçues). Cette conception se démarque de la théorie exposée par Riffaterre dans *Sémiotique de la poésie* (1978). Riffaterre érige l'intertexte en pierre de touche du littéraire et de sa quintessence poétique. Les agrammaticalités textuelles, rompant avec l'usage ordinaire de la langue, représenteraient pour le lecteur une difficulté que la reconnaissance de l'intertexte caché résoudrait. Dans cette perspective, l'identification des intertextes devient la condition obligatoire d'accès au littéraire ; mais une condition aussi contraignante s'expose aux critiques déjà signalées plus haut. Peut-être la recomposition du réseau intertextuel sous-jacent à l'œuvre doit-elle plus justement être placée sous le double signe de la trouvaille heuristique et de la lacune, rendant à la performance lectrice son caractère singulier. Ainsi se dessine ce qui pourrait être une cinquième limite fixée à la connaissance du lecteur – celle de sa culture et de sa mémoire personnelles –, en opposition avec toute version triomphale de la lecture littéraire.

Savoir et plaisir esthétique sont, dans l'expérience littéraire, deux composantes solidaires dont le dosage varie selon la pratique lectrice. La connaissance primaire « horizontale » de l'œuvre, connaissance en quelque sorte phénoménale accordant la primeur au ressenti (degré 1), se trouve enrichie par la connaissance savante, généralisable (degré 2) ; le croisement des deux premières fonde un troisième degré, qui donne tout son sens à la relation esthétique, en introduisant dans la création les notions de réciprocité et de partage. Ces trois degrés ou seuils de l'appréhension ménagent la place pour toutes les formations intermédiaires, tant paraissent riches et variées les manières de lire un texte littéraire. Ils apparaissent eux-mêmes comme le

produit dialectique de deux opérations mentales : l'association et la généralisation / particularisation. Les degrés 1 et 3 privilégient l'association horizontale, mais ne peuvent se passer de procédures mentales à caractère vertical. Inversement le degré 2, plus « scientifique », requiert un parcours de l'œuvre et prend souvent lui-même la forme d'un exposé linéaire, grâce à un métatexte spécialisé. Seules les connaissances de niveaux 2 et 3 apparaissent ainsi transmissibles, par le recours à la conceptualisation et à une contre-production verbale. Face au pôle artistique de la création, le degré 3, plus global, représente celui de la connaissance esthétique accessible au lecteur ; il *s'éprouve grâce au parcours du contre-texte de lecture* qui établit entre les pôles du monde, du soi et de l'œuvre toute une série de médiations culturelles. La connaissance du lecteur, partagée entre un plus et un moins par rapport à celle de l'auteur, doit convenir de sa marge de méconnaissance. Elle se juge à l'aune de sa propre performance scripturale et de son adéquation au texte d'origine. Elle s'enrichit non seulement de la découverte d'effets de sens latents dans l'œuvre lue, mais plus généralement de la position d'exotopie qui permet au lecteur d'appréhender l'œuvre comme objet. On peut sans doute, à partir de ces données, reposer la question d'une critique raisonnée du goût qui ne s'enferme pas dans les apories de la subjectivité incommunicable.

Notes

1. Chaque propriété dénotée par un objet fait de lui, en tant que représentant de cette qualité, l'échantillon d'une classe supérieure : si x exemplifie y, alors y dénote x.
2. Cette connaissance pourrait être connaissance de l'Autre comme sujet ou comme relation subjective au monde. *La Critique de la faculté de juger*, clef de voûte du criticisme kantien dont elle constitue le troisième et dernier volet après la *Critique de la raison pratique* qui en constitue le deuxième moment, s'attache en effet à élaborer une synthèse régulatrice entre la pensée orientée vers la connaissance scientifique de l'objet (1re *Critique*) et celle qui étudie les pratiques morales comme produits d'une liberté impartie à chaque sujet (2e *Critique*).
3. Voir notre article « Cristal et sempervivum : l'écriture allégorique dans *L'Amour fou* d'André Breton », Revue *ASTU*, Centre de Recherche sur le Surréalisme de l'Université de Paris III, 2003 ; rééd. *Le Roman de la lecture* : III, 11.
4. La roulette, symbole du jeu destructeur.

Références bibliographiques

BAKHTINE, M. [(1979) 1984] : *Esthétique de la création verbale*, trad. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
BARTHES, R. [(1977) 2002] : « Entretien Art-Press, propos recueillis par Jacques Henric », repris dans *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Seuil.
COMPAGNON, A. [1998] : *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil.
ECO, U. [(1990) 1992] : *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
GERVAIS, B. [1993] : *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB.
GOODMAN, N. [(1968) 1990] : *Langages de l'art,* trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon.
GOODMAN, N. et C. ELGIN [1990] : *Esthétique et Connaissance*, trad. R. Pouivet, Cahors, L'Éclat.
JENNY, L. [1995] : *La Parole singulière*, Paris, Belin.
KANT, E. [(1790) 1995] : *Critique de la faculté de juger,* trad. A. Renaut, Paris, Aubier ;
——— [(1787) 1997] : *Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, Paris, Aubier.
LEJEUNE, P. [1975] : *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
PERRON-BORELLI, M. [1997] : *Dynamique du fantasme*, Paris, PUF.
PICARD, M. [1986] : *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit.
REY, A. (dir.) [1992] : *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Le Robert.
RICŒUR, P. [1975] : *La Métaphore vive,* Paris, Seuil.
RIFFATERRE, M. [1978] : *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
SCHAEFFER, J.-M. [1996] : *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.
TROUVÉ, A. [2000] : *Le Lecteur et le livre fantôme*, Paris, Kimé ;
——— [2004] : *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga ;
——— [2007] : « Sur les traces de l'intertexte latent », *La Lecture littéraire*, nº 9, décembre, 163-177.
WAGNER, F. [2005] : « Pannes de sens. Apories herméneutiques et plaisir de lecture », *Poétique*, nº 142, avril, 185-203.
WINNICOTT, D.-W. [(1971) 1975] : *Jeu et Réalité,* trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

AVEC LE GÉNOCIDE, L'INDICIBLE

L'indicible : outil d'analyse ou objet esthétique ?
Luba Jurgenson – page 9
L'article propose une réflexion sur la notion d'indicible dans son acception moderne, telle qu'elle apparaît dans les travaux sur la littérature du témoignage. Il s'interroge sur la manière dont cette notion permet de contourner le constat de l'impossibilité de mise en récit des expériences extrêmes et d'étudier les stratégies narratives mobilisées par ces textes. Pour cela, il tente une brève « histoire » de l'indicible dans les littératures modernistes à partir de Mallarmé, notamment dans la littérature russe, où s'élabore au début du xxe siècle une figure de la lacune, qui permettra plus tard aux témoins du Goulag de mettre en scène un résidu muet inhérent à leur expérience.

The paper "The unutterable: an instrument of analysis or aesthetic item?" proposes a reflexion about the modern meaning (sense) of this notion as it appears in some works about witness literature. It examines the manner in which this notion permits one to state the impossibility to narrate extreme experiences and to study narrative strategies mobilized by these texts. The author tries to construct a brief "history" of this notion in modernistic literature since Mallarmé, especially in Russian literature in which appears in the early 20th century a figure of the gap, later permitting witnesses of the Gulag to stage a silent residue inherent in their experience.

Rwanda. Littérature post-génocide, écritures itinérantes : témoignage ou engagement ?
Jean-Pierre Karegeye – page 21
Cet article est une méditation sur la « nature » de la production littéraire après le génocide des Tutsi. Le titre du projet des écrivains africains « Écrire par devoir de mémoire » reprend en écho celui de Primo Levi, *Le Devoir de mémoire*. L'auteur (dé)montre que la littérature post-génocide est irrésistiblement à la croisée du témoignage et de l'engagement. Ainsi, sous forme d'investigation, il revisite des textes anciens et entreprend un échange avec plusieurs écrivains concernés par « la littérature post-génocide » .

This article rethinks the "nature" of literary production after the genocide of Tutsi. The title of the African writers' project "Writing by Duty of Memory" echoes Primo Levi. Karegeye shows how post-genocide literature in Rwanda is necessarily at the crossroads of witnessing and "engagement". In this inquiry, he revisits older texts and engages with several writers concerned with "post-genocide literature".

L'indicible et la fiction configuratrice.
Alexandre Prstojevic – page 33
Dans notre article, nous analysons les manuscrits des *Sonderkommandos* d'Auschwitz (c'est-à-dire des déportés qui furent choisis par les SS pour faire partie d'une unité spéciale chargée d'assurer le bon fonctionnement des chambres à gaz et des crématoires) afin de montrer l'importance de la mise en forme littéraire pour le témoignage sur le génocide. En s'appuyant sur les notions de témoin historique et d'œuvre « monumentaire » (R. Dulong) aussi bien que sur celle de littérature comme « événement » de S. Fish, nous proposons de voir, dans les *meguilots* d'Auschwitz, une forme particulière de la narration qui vise non seulement la « transmission » des faits bruts, mais aussi la configuration poïétique d'une expérience dans l'esprit du lecteur, expérience qui constitue un *analogon littéraire du vécu intime* du témoin.

In our paper, we analyze the manuscripts of the *Sonderkommando* of Auschwitz-Birkenau (a special unit of Jewish deportees formed by the SS to be in charge of the gas chambers and the crematories). We would like to underline the importance of the literary framework for these Holocaust testimonies. Relating to the concepts of historical testimony and memorial work (R. Dulong), as well as the notion of literary event (S. Fish), we would like to show how the narrative structure of these testimonies does not only transmit the facts, but creates a kind of a poetic experience in the mind of the reader, an experience which forms a literary *analogon* to the real experience of the witness.

La réprésentation picturale pour dire l'indicible dans *Génocidé* de Révérien Rurangwa.
Rangira Béa Gallimore – page 45
Cette étude est une analyse du témoignage *Génocidé* de Révérien Rurangwa. Rurangwa est témoin survivant du génocide des Tutsi de 1994 au Rwanda. Son corps, marqué par la main criminelle, est complètement défiguré. Après plusieurs années, son corps porte encore les cicatrices visibles et invisibles du génocide. *Génocidé* est un portrait physique et psychologique du survivant Rurangwa. Cet article examine d'abord le rôle joué par la photographie dans la construction d'un récit dialogué qui crée l'écoute nécessaire pour libérer sa voix suffoquée. Ce mécanisme narratif lui permet de tenter de dire l'indicible. L'article analyse également la confiscation du corps du survivant : comment il a été ethnicisé, ciblé et ensuite marqué par le regard et le discours de l'autre qui en a fait un objet. Enfin, il montre comment l'image de la photographie de famille, plus précisément celle de la mère, joue un rôle important dans la récupération du corps par son propriétaire légitime et dans sa reconstruction identitaire.

This study is an analysis of the book *Génocidé* by Révérien Rurangwa. Rurangwa is a witness and a survivor of the genocide of the Tutsi in Rwanda in 1994. Rurangwa's body was marked and totally disfigured by a criminal hand. Many years after, his body still carries visible and invisible scars of the genocide. *Génocidé* is a physical and psychological portrait of the survivor Rurangwa. This article examines the role played by photography in the construction of an "interactive narrative" that creates the presence of a listener necessary to liberate the survivor's "suffocated" voice. This narrative mechanism allows the survivor to speak the unspeakable. The article also analyses the confiscation of the survivor's body: how it was "ethinicized", targeted, marked and objectified by the gaze and the discourse of the other. Finally, it shows how the image of the family in a photograph, especially that of the mother, plays an important role in the recuperation of the confiscated body by its legitimate owner, and in the reconstruction of his identity.

Transmettre malgré tout. Ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo.
Anne Martine Parent – page 67
La difficulté de transmettre l'expérience concentrationnaire à des lecteurs qui n'ont pas connu la déportation est au cœur de l'entreprise testimoniale de Charlotte Delbo dans sa trilogie *Auschwitz et après* (composée de : *Aucun de nous ne reviendra* [1970], *Une connaissance inutile* [1970] et *Mesure de nos jours* [1971]). L'article analyse le rapport complexe et ambigu que Delbo instaure avec ses lecteurs : elle les interpelle, les prend à témoin tout en leur montrant, en même temps, qu'ils ne peuvent pas comprendre. Le lecteur est ainsi entraîné dans une logique contradictoire, spectrale, où la transmission est à la fois possible et impossible, voulue et refusée, vouée à l'échec ; mais c'est dans cet échec qu'elle réussit *malgré tout*, en transmettant au lecteur la hantise d'un savoir qu'il ne pourra jamais posséder.

The difficulty of transmitting her concentration camp experience to readers who were not deported lies at the heart of Charlotte Delbo's testimonial project in her trilogy *Auschwitz and After*. The article analyzes the complex and ambiguous relationship that Delbo establishes with her readers : she hails them, calls them to

witness, while showing them, in the same time, that they cannot understand. The reader is thus led into a contradictory and spectral logic, where transmission is possible and impossible, wanted and refused, destined to fail; but it is precisely in its failure that transmission can succeed, transmitting to the reader the haunting knowledge that she cannot possess.

L'humour pathétique de Romain Gary. Sémio-pragmatique des figures de la véhémence. Michael Rinn – page 79

Dans cet article, nous montrons comment l'humour et le *pathos* peuvent renforcer une réception critique de la littérature de la Shoah. Nous définissons l'humour pathétique comme une stratégie rhétorique de l'indicible destinée à toucher le récepteur au plus fort de ses émotions. L'analyse pragmatique cherche à montrer que le but de cette procédure discursive consiste non pas à manipuler le lecteur, mais à lui conférer la conscience intime de la fragilité de son interprétation. Des passages tirés de Romain Gary nous permettent de définir trois temps d'un scénario pathétique : 1. l'usage de l'humour vise à déclencher une réception émotionnelle; 2. le dialogue entre le narrateur et le lecteur soulève des incertitudes communicatives; 3. le récepteur sollicite son corps comme une instance de médiation sémiotique pour donner sens à sa lecture.

In this paper we would like to show how humor and pathos contribute to critical reading of the Holocaust literature. Pathetic humor will be defined as a rhetorical strategy of the unspeakable targeting the very emotion of the receiver. Our pragmatic approach shows how this strategy does not manipulate the reader, but gives him strong consciousness of the fragility of his interpretation. By analyzing Romain Gary's work, we define a pathetic scenario: 1. The use of humor aims to provoke emotional reception. 2. The communication between the narrator and the reader is almost interrupted. 3. The reader uses the experience of his body as a semiotic mediation in order to give sense to what he is reading.

Document

L'art de l'irreprésentable. Au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998) de Michael Kenna. Benjamin Deroche et Michael Rinn – page 91

Cette interprétation d'une photographie prise en 1998 de l'intérieur d'une chambre à gaz cherche à montrer comment les formants géométriques et chromatiques composent le nouveau régime artistique de l'irreprésentable. Nous envisageons ce régime à travers la rupture de la relation conventionnelle entre l'acte de désignation des objets du monde et les procédures de signification survenue par la Shoah, établissant un rapport nouveau entre forme et contenu artistique. L'exemple de la photographie de Michael Kenna permet de comprendre comment l'exigence de sens à laquelle répond l'interprétant définit la différence entre le lieu de l'extermination et sa représentation. Le travail artistique appelle ainsi à une herméneutique matérielle destinée à refondre la topique esthétique contemporaine.

This interpretation of a photo taken in 1998 within a gas chamber would like to show how geometric and chromatic components of the image constitute the framework of a new approach to contemporary art. By analyzing the rupture between the conventional designation of the objects and the procedures of signification produced by the Holocaust, we recognize a new relation between artistic form and content. The example of the photo taken by Michael Kenna will help to understand why the expectation of knowledge as a response to the work of interpretation defines the difference between the place of extermination and its representation. Thus, art requires a materialistic approach to hermeneutics in order to renew the topics of contemporary esthetics.

Hors dossier

Degrés de la connaissance littéraire. Alain Trouvé – page 99

Plaisir de lire et plaisir de connaître s'enrichissent mutuellement dans l'expérience littéraire. Si l'expérience littéraire, comme toute expérience esthétique, est d'abord associative, linéaire, *horizontale*, et paraît distincte de la connaissance par concepts, de type *vertical* (Schaeffer), elle peut aussi ouvrir la voie à une connaissance de troisième degré, connaissance de l'autre comme sujet ou comme relation subjective au monde. Tel est notamment le cas lorsque l'expérience littéraire prend la forme de la *lecture littéraire* et de son corollaire, le *texte de lecture*. Ce degré de la connaissance prend appui sur la *faculté de juger réfléchissante* telle qu'elle semble analysée dans la troisième *Critique* de Kant : contrairement à la vulgate kantienne qui en souligne la dimension anti-conceptuelle, la *faculté de juger réfléchissante* est ici envisagée comme fonction régulatrice susceptible de dépasser l'antinomie de l'objectif et du subjectif.

In literary experience the pleasure of reading and the pleasure of knowing are mutually enriching. Even if literary experience, like all aesthetic experience, is first of all associative, linear and *horizontal*, and appears to be distinct from knowledge by concepts, of the *vertical* type (Schaeffer), it may also open up the way to knowledge of the third degree, that is knowledge of the other as subject or as subjective relation to the world. Such is the case in particular when literary experience takes the shape of *literary reading* and of its corollary, the *reader's own reformulation of the text*. This degree of knowledge leans on the *reflective faculty of judgment* as it seems to be analyzed in Kant's third "*Critique*": contrary to the Kantian vulgate which underlines its anti-conceptual dimension, the *reflective faculty of judgment* is viewed here as a governing function likely to go beyond the antinomy of the objective and the subjective.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Benjamin Deroche
Photographe auteur, Benjamin Deroche s'intéresse au pouvoir et au langage de l'image dans la société. Répondant à des commandes publiques et exposant progressivement dans des galeries d'art, c'est en associant un travail universitaire de réflexion autour de l'image avec des créations plus personnelles qu'il construit aujourd'hui sa place dans les métiers de l'image. Après une maîtrise de Recherche traitant du discours du regard en photographie, Benjamin Deroche poursuit désormais une thèse de doctorat à l'Université de Bretagne Occidentale en travaillant sur la photographie urbaine et ses modes de valorisation. En parallèle, il est désormais représenté par la galerie *Stella et Vega* Brest-Paris-Milan et la galerie *JN Art* Paris.

Cindy Dumais
Née au Lac-Saint-Jean en 1978, Cindy Dumais s'installe au Saguenay après des études en enseignement et en arts. Suite à l'obtention de sa maîtrise en 2004, elle donne quelques cours à l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle enseigne actuellement les arts au Cégep de Chicoutimi et continue ses recherches en atelier. Des expositions, individuelles et collectives, et d'autres projets ont été présentés dans plusieurs lieux professionnels. Elle tient le double rôle d'auteure et d'éditrice, aux Éditions La Clignotante, où ont été publiés *Encrées sur l'asphalte* (2004), *Os brûlé,* en collaboration avec Michaël La Chance (2005), *Chute* (2006) et le recueil de poésie de Martin Rodolphe Villeneuve, *La Longue Marche* (2007). Ses recherches actuelles portent sur la condition de la pensée, qu'elle souhaite mettre en scène, à travers la plasticité de l'image de soi. Elle travaille présentement sur la deuxième phase du projet *Noirs & Peau*, où est exploré un environnement qui imagine la forme de la conscience, ainsi que sur *Métabole noire*, ébauche d'une prochaine publication qui tente de faire se rencontrer l'essai, la poésie et le roman.

Rangira Béa Gallimore
Actuellement professeure à l'Université du Missouri-Columbia (États-Unis), Rangira Béa Gallimore a publié des articles, des livres et a coédité plusieurs ouvrages dans le domaine de la littérature africaine francophone. Ses recherches actuelles portent sur le génocide des Tutsi au Rwanda. Elle a coédité un recueil d'essais et a publié plusieurs articles sur ce sujet. Son travail de recherche en cours constitue une analyse sociolinguistique des témoignages des Rwandaises survivantes du génocide.

Luba Jurgenson
Luba Jurgenson, née à Moscou en 1958, vit à Paris depuis 1975. Elle est maître de conférences à l'Université Paris VI – Paris-Sorbonne, UFR d'Études slaves. Écrivaine, traductrice, elle est l'auteure notamment d'*Éducation nocturne* (Albin Michel, 1994), *Boutique de vie* (Actes Sud, 2002) et *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* (Le Rocher, 2003). Elle est également maître d'œuvre de l'édition intégrale des *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov (Verdier, 2003) et codirectrice de la collection « Poustiaki » aux Éditions Verdier.

Jean-Pierre Karegeye
Jean-Pierre Karegeye est professeur-adjoint au Macalester College (Minnesota, États-Unis). Il a deux maîtrises, en littérature française et en éthique sociale, et un doctorat en littérature de l'Université de Californie (Berkeley, États-Unis). Outre la littérature africaine, il s'intéresse aux études transversales du génocide et des violences de masse à partir des champs littéraire, linguistique, éthique et philosophique. Il a dirigé, entre autres, *Rwanda. Récit du génocide, traversée de la mémoire* (Bruxelles, Espace de libertés, 2009) ; *Rwanda. L'Église catholique à l'épreuve du génocide* (Greenfield Park, Africana, 2000). Il dirige aussi le Centre d'études pluridisciplinaires sur le génocide qui a son siège social à Kigali. Il est auteur d'une quarantaine d'articles.

Anne Martine Parent
Anne Martine Parent est professeure au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi où elle enseigne la théorie littéraire, la littérature française du XXe siècle et la littérature contemporaine de langue française. Après une thèse sur le témoignage concentrationnaire, elle mène maintenant des recherches sur les pratiques autobiographiques contemporaines (témoignage, confession, récit de filiation, autofiction, etc.), sur la littérature contemporaine et sur l'écriture des femmes. Elle a publié des articles sur le témoignage concentrationnaire et sur la littérature contemporaine, et une monographie sur Christine Arnothy aux éditions Zoé (2008). Elle a aussi fait paraître des nouvelles dans les Cahiers littéraires *Contre-jour*.

Alexandre Prstojevic
Alexandre Prstojevic est maître de conférences à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO – Paris) et membre associé du CRAL (Centre de recherches sur les arts et le langage – CNRS/EHESS). Ses recherches portent sur la question du rapport entre la fiction et l'Histoire (récit fictionnel, document, témoignage), la littérature de l'exil et l'esthétique du roman au XXe siècle. Il a publié de nombreux articles sur la littérature de la Shoah, notamment sur l'œuvre de Danilo Kis, Georges Perec, W. G. Sebald, Piotr Rawicz, Imre Kertesz. Il codirige avec Luba Jurgenson et Jean-Marie Schaeffer un séminaire de recherche à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) consacré à la question du rapport entre le témoignage, l'historiographie et l'écriture fictionnelle. Il a publié trois livres : *Raconter l'Histoire* (dir.), Paris, L'Improviste, 2009 ; *Le Roman face à l'Histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kis*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2005 ; *Temps de l'Histoire. Études sur Danilo Kis* (dir.), Paris, L'Harmattan, 2003.

Michael Rinn
Michael Rinn a fait des études de lettres et d'histoire aux universités de Yale (États-Unis), de Berne (Suisse) et de Paris IV–Paris-Sorbonne. Il est agrégé en lettres et docteur de l'Université de Paris-Sorbonne. Professeur en sciences du langage à l'Université de Bretagne Occidentale (titulaire de la chaire de linguistique française et de stylistique), il est membre du Céditec, laboratoire de recherches sur l'analyse du discours de l'Université de Paris-Est. Il a publié des travaux en linguistique textuelle sur l'indicible de la Shoah (*Les Récits du génocide*, 1998) et contribue à la modélisation de la littérature du génocide (« L'extrême dans l'écriture contemporaine », *Tangence,* nº 83, 2007). Depuis plusieurs années, il analyse l'articulation nouvelle des discours convaincants (*Rhétorique des discours publics*, 2002), théorisant le fonctionnement rhétorique et pathique d'Internet (« Cybernégationnismes », *Mots. Les langages du politique*, nº 80, mars 2006 ; « La mémoire courte d'Internet. Analyse sémiodiscursive du déni de la Shoah », *Communication & Langages*, février 2006 ; et *Émotions et Discours. L'usage des passions dans la langue* [dir.], Presses Universitaires de Rennes, 2008).

Alain Trouvé
Alain Trouvé est maître de conférences de littérature française du XXe siècle à l'Université de Reims ; il est habilité à diriger des recherches depuis 2005. Élu au Conseil scientifique de l'Université de Reims, il a pour domaines de recherche la théorie littéraire, la théorie de la lecture, l'intertextualité et l'intersémioticité. Directeur de la revue *La Lecture littéraire* depuis 2007, il est également fondateur et co-animateur en 2006 du séminaire rémois *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*. Deux livres publiés : *Lecture et intertextualité* (2006), et *Lecture et altérités* (2008). Ouvrages ou articles publiés sur Aragon, Le Clézio, Perec, Triolet et une quinzaine d'autres auteurs.

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 37, nº 3 : **Regards croisés sur les images scientifiques** ; vol. 38, nº 1 : **Le Groupe μ entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives** ; vol. 38, nº 2 : **Répétition et habitude dans les pratiques quotidiennes.**

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• **1983**, vol. 11, nº 3 : **Études sémiotiques.** • **1984**, vol. 12, nº 1 : **Point de fugue : Alain Tanner** ; vol. 12, nº 2 : **L'énonciation** ; vol. 12, nº 3 : **Philosophie et Langage.** • **1985**, vol. 13, nº 3 : **L'art critique.** • **1986**, vol. 14, nº 1/2 : **La lisibilité** ; vol. 14, nº 3 : **Sémiotiques de Pellan.** • **1987**, vol. 15, nº 1 : **Archéologie de la modernité** ; vol. 15, nº 2 : **La traductique** ; vol. 15, nº 3 : **L'épreuve du texte (description et métalangage).** • **1988**, vol. 16, nº 3 : **La divulgation du savoir.** • **1989**, vol. 17, nº 1 : **Les images de la scène** ; vol. 17, nº 2 : **Lecture et mauvais genres** ; vol. 17, nº 3 : **Esthétiques des années trente.** • **1990**, vol. 18, nº 1 : **Rythmes** ; vol. 18, nº 2 : **Discours : sémantiques et cognitions** ; vol. 18, nº 3 : **La reproduction photographique comme signe.** • **1991**, vol. 19, nº 2 : **Sémiotiques du quotidien** ; vol. 19, nº 3 : **Le cinéma et les autres arts.** • **1992**, vol. 20, nº 1 : **La transmission** ; vol. 20, nº 2 : **Signes et gestes** ; vol. 20, nº 3 : **Elle signe.** • **1993**, vol. 21, nº 1 : **Schémas** ; vol. 21, nº 2 : **Sémiotique de l'affect** ; vol. 21, nº 3 : **Gestualités.** • **1994**, vol. 22, nº 1 : **Représentations de l'Autre** ; vol. 22, nº 2 : **Le lieu commun** ; vol. 22, nº 3 : **Le faux.** • **1995**, vol. 23, nº 1 : **La perception. Expressions et Interprétations** ; vol. 23, nº 2 : **Style et sémiosis** ; vol. 23, nº 3 : **Répétitions esthétiques.** • **1996**, vol. 24, nº 1 : **Rhétoriques du visible** ; vol. 24, nº 2 : **Les interférences** ; vol. 24, nº 3 : **Espaces du dehors.** • **1997**, vol. 25, nº 1 : **Sémiotique des mémoires au cinéma** ; vol. 25, nº 2 : **Musique et procès de sens** ; vol. 25, nº 3 : **Lecture, traduction, culture.** • **1998**, vol. 26, nº 3 : **Logique de l'icône.**

• **1999**, vol. 27, nº 1 : **La Mort de Molière et des autres** ; vol. 27, nº 2 : **La Réception** ; vol. 27, nº 3 : **L'Imaginaire de la fin.** • **2000**, vol. 28, nº 1 : **Variations sur l'origine** ; vol. 28, nº 2 : **Le Silence** ; vol. 28, nº 3 : **Mélancolie entre les arts.** • **2001**, vol. 29, nº 1 : **La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité** ; vol. 29, nº 2 : **Danse et Altérité** ; vol. 29, nº 3 : **Iconoclasmes : langue, arts, médias.** • **2002**, vol. 30, nº 1 : **Les formes culturelles de la communication** ; vol. 30, nº 2 : **Sémiologie et herméneutique du timbre-poste** ; vol. 30, nº 3 : **Autour de Peirce : poésie et clinique.** • **2003**, vol. 31, nº 1 : **La transposition générique** ; vol. 31, nº 2 : **Cannes hors projections** ; vol. 31, nº 3 : **Lumières.** • **2004**, vol. 32, nº 1 : **Mémoire et médiations** ; vol. 32, nº 2 : **L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets** ; vol. 32, nº 3 : **La rumeur.** • **2005**, vol. 33, nº 1 : **L'allégorie visuelle** ; vol. 33, nº 2 : **Le sens du parcours** ; vol. 33, nº 3 : **Filiations.** • **2006**, vol. 34, nº 1 : **Fortune et actualité de Du sens** ; vol. 34, nº 2-3 : **Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles.** • **2007**, vol. 35, nº 1 : **Échos et résonances** ; vol. 35, nº 2 : **Imaginaire des ruines** ; vol. 35, nº 3 : **Poétiques de l'archive.** • **2008**, vol. 36, nº 1 : **Le symbole : réflexions théoriques et enjeux contemporains** ; vol. 36, nº 2 : **Éthique et sémiotique du sujet** ; vol. 36, nº 3 : **Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément.** • **2009**, vol. 37, nº 1 : **Corps photographiques / corps politiques**; vol. 37, nº 2 : **Avec le génocide, l'indicible.**

ABONNEMENT
Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada
1 an : individuel 35 $ (étudiant 20 $) ; institutionnel 40 $
2 ans : individuel 63 $ (étudiant 36 $) ; institutionnel 72 $
3 ans : individuel 87 $ (étudiant 51 $) ; institutionnel 102 $

États-Unis
1 an : individuel 40 $; institutionnel 54 $
2 ans : individuel 72 $; institutionnel 97 $
3 ans : individuel 108 $; institutionnel 138 $

Autres
1 an : individuel 45 $; institutionnel 60 $
2 ans : individuel 81 $; institutionnel 108 $
3 ans : individuel 122 $; institutionnel 153 $

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

PROTÉE

Veuillez m'abonner à la revue pour ___ an(s) à partir du volume ___ nº ___ .

Version imprimée ☐ Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ *adresse électronique* _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.
Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de
Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année : page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
   Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
   Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes anglais et de les faire suivre de la mention « (auteur, année : page ; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original anglais ;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu ;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
12. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « DOC » ou « RTF » ;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.